مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٦٥) أغسطس ١٩٩٦

الهوية الإسلامية .. من صراع الطوائف إلى التبعية

ڤرجيل - ريلكه .. الشعر الدائم



القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٦٥) أغسطس ١٩٩٦

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٨ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٤٠ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

القاهرة

العدد ١٦٥ أغسطس ١٩٩٦

فهرست:

المواجهات

الهوية الإسلامية.. من صراع الطوائف إلى التبعية

الفصول والغايات

فرجيل - ريلكه.. الشعر الدائم

المراجعات

الإيقاعات والرؤى

المحاورات

تشكيل

من المحرر

لا يا «نصر» لا تعتذر

فلم يعد سرا أن مجلة «القاهرة» كانت المجلة الأولى التى أثارت قضية «التقرير الجامعى الذى أخفى وجه «نصر حامد أبو زيد» وراء قناع «سلمان رشدى» وصار العدد (١٢٥) أبريل ١٩٩٣ الوثيقة العربية الأولى التى رجع إليها معظم الصحف والمجلات ووكالات الأنباء المصرية والعربية والعالمية.

وليس سرا أيضا أن الدفاع عن «نصر أبو زيد» قد مثّل ولا يزال يمثل جزءا لا يتجزأ من رسالة مجلة «القاهرة»، وفى تطور جديد للقضية نفسها ثبّتت محكمة النقض - أعلى محكمة فى مصر - الحكم الصادر منذ عام من محكمة الاستئناف بالتفريق بين نصر وزوجته لأنه لا يحق لمن ارتد عن الإسلام أن يتزوج من مسلمة إلا إذا أشهر إسلامه من جديد وتزوجها أيضا من جديد.



نصر أبو زيد



طه حسين

وقد رأى تيار مثله أحمد الخواجة وسلامة أحمد سلامة ورجاء النقاش أن عليه أن يعتذر وأن يتوب وأن يشهر إسلامه من جديد!!

ولسنا مع هذا الرأى بالرغم من تقديرنا الكامل لمن يعبرون عنه، وإنما نحن مع تمسك «نصر حامد أبو زيد» بموقفه لأسباب جوهرية وأساسية. أولا: أن نصر قد أصبح عمليا فى نظر جموع المسلمين من بسطاء وعلماء، مفكرا حرا لا يدين بالإسلام بالمعنى التقليدى لكلمة إسلام، وهو أمر لا نظن أن من الممكن الارتداد عنه أو ترميمه أو إصلاحه من الداخل أو من الخارج. ثانيا: يقود اعتذار نصر إلى التسليم سلفا بأن ما كتبه كان خطأ.



أحمد بهاء الدين

ولا شك أن نصر قد أخطأ أخطاءً فكرية وعلمية فى مجموع كتاباته أشار إليها جابر عصفور فى مقالته «مفهوم النص» و«الاعتزال المعاصر» وغيره ممن نظروا إلى إنتاجه من زاوية العلم، لكن نصر لم يخطئ من ناحية العقيدة لأن العقيدة لا تخضع إلى مقياس الخطأ والصواب وإنما تخضع إلى معيار الإيمان والتسليم والتصديق. ثالثا: يجب أن نعترف بأن الإلحاد لحظة بداخل البحث العلمى لابد منها كما كان يقول طه حسين وأحمد أمين، وكما كان يقول أحمد بهاء الدين قبل أن يرحل عنا هذه الأيام بكثير فقد كتب يقول بأن «حرية الرأى والدين والعقيدة» كانت مفتاح الحضارة العربية الذى فتحت به الأبواب على ظلام العصور الوسطى فى أوروبا نفسها، ومازالت ولاتزال فى كل مكان مفتاح كل تقدم. حرية العقيدة هى مفتاح الحضارة والعلم والعقلانية.



جابر عصفور

ولا نشك لحظة فى إيمان أحمد الخواجة وسلامة أحمد سلامة ورجاء النقاش بمبدأ حرية العقيدة، لكن دعوتهم ودعوة غيرهم «نصر أبو زيد» إلى الاعتذار يمثل تراجعًا لن يقدم وقد يؤخر مسيرة الاعتراف العربى بكينونة المفكر والعالم الحر. ■

التحرير

الهوية الإسلامية من صراع

إذا كُنّا فى مجلة «القاهرة» نؤرخ لنهاية وبداية قرن جديد، وإذا كنا، خلال السنوات الماضية، عبّدنا أو حاولنا أن نُعبّد طرقًا أخرى للتفكير، فإننا فى هذا العدد، تحديدًا، نجد أنفسنا أمام محنة جديدة للعقل العربى والإسلامى معًا، ألا وهى قضية المفكر المصرى، «نصر حامد أبوزيد»، الذى أصبحت جريرته أنه تجرأ وقال وبحث وكتب فقط، ولا شىء سوى ذلك، حاول أن يتأمل ويرتب الأوراق المتداخلة ليخرج بعقل جديد ففوجىء بالمسألة ليست كذلك، لم يخرج كتاب يرد عليه أو يحاوره أو يناقشه فى أخطائه العلمية مثلا، ولكنه فوجئ بالهرّاوات وسلاح العوام: التكفير، وهو سلاح فتاك وقاتل.

كأننا، كمثقفين، نحرث فى البحر، لازلنا فى المكان نفسه الذى يرى أن الأرض واقفة، لاتدور حول الشمس، وأن العلم الحديث مسخّر للخرافة وحدها.

إن المتأمل فى رحلة البشرية وما دفعت من شهداء من أجل اصطناع قانون إنسانى يضم الجميع تحت لوائه، يكتشف أن هذا ليس له معنى لدى محبى القتل والتكفير وسفك الدماء، غير إقامتهم، هم فقط، على هذه الأرض، وكأننا كنا نرتّب هذا العدد - المعدّ سلفًا - عن الهوية الإسلامية، من صراع الطوائف إلى التبعية، هذه الهوية التى تندرج تحت لواء أى غازٍ يحمل شعاراتها، فباسمها وبرؤاها وقوانينها، يحكم شعوبًا كان مقدرًا لها أن تتطور بحكم ما تملكه من ميراث، نادرًا ما امتلكته شعوب أخرى - استطاعت أن تخطو خطوات واسعة نحو التحرر والتقدم - مثل أوروبا الغربية ودول شرق آسيا.

وكأن هذه الهوية هى القانون السحرى الذى يدخل على العامة والدهماء فيباركونه، فالمماليك والجراكسة والطورانيون والبدو الرُّحل، كل هؤلاء يأتون بثقافاتهم ويزرعونها فتثمر ما

الطوائف إلى التبعية

نراه حولنا من طائفية على كل المستويات، داخل الهوية نفسها وتجاه الهويات المغايرة.

صار كل تراث قديم مقدساً، وكأن الأسلاف لم يعانوا، أيضا، فى تنقية تاريخهم فى سياق صراعهم مع الحياة: ابن سينا وابن الراوندى والرازى وابن عربى، إلى آخر مثقف حديث كطه حسين أو «نصر حامد أبوزيد».

الملاحظة الأساسية فى التاريخ الإسلامى، أننا نعارك المعارك القديمة نفسها، منذ اجتماع السقيفة واختيار الخلفية الأول، ولكن الأشكال تتغير والآليات تختلف، كلٌ يجتزأ قليلا من التراث ويعتقد أنه التراث الأصح، الذى يجب أن يقودنا ويقود تفكيرنا وتقاليدنا، ومايجب علينا أتباعه، ويخرج الابتداع والخلق والتقدم إلى الهامش، بينما يظل المتن هو السائد والتقليدى. ومن ثم يظل صراع الطوائف قائماً كما تظل القَبَلِيّة التى تحدّ من إعمال العقل، وتظل فتاوى محددة وأفكار ومقولات بعينها، هى البنية الحاكمة للعقل الإسلامى.

فمن يقرأ، مثلا، مذكرات «وليم الصورى»، مؤرخ الحملات الصليبية، يرَ الصراع بين السنة والشيعة على أشده، ومن ثم كان الطريق ممهداً أمام الغزو والاستلاب، كان كل فريق يحاول استمالة الآخر الغازى إلى صفّه، وقد نجحت تلك الحروب فى زرع الغزاة وتوطينهم الأراضى الإسلامية بسبب ذلك الصراع العقيم بين الطوائف. أما فى العصر الحديث، فيتجلى الصراع بين الدول والأنظمة بشراسة أكبر من الصراع مع الآخر الذى يريد الهيمنة على العالم.

نناقش هنا ـ تحديداً ـ الهوية ومفهوماتها لدى المشتغلين بالفكر الإسلامى، وبعضهم لا يدرك أن بعض المقولات أو الفتاوى صدرت فى عصور انحطاط وقهر، مثلما حدث فى عصر

المماليك، والعصر العثمانى، وعصور الاستعمار، التى أرادت أن تجعل الإنسان العربى المسلم مقيدًا فى مكانه مع صراعه القديم. فى هذا الإطار ننشر دراسة «برنارد لويس» حول الإسلام وصراع الطوائف، التى حدته منذ البداية حول الصراع السياسى وليس الدينى، وإن كنا نتحفظ على رؤيته التى استقاها من مصادر المستشرقين دون إلمام كافٍ بتضاريس العقل الإسلامى، بالإضافة لأغراضه الواضحة التى لا تخفى على أى دارس أو باحث فى تاريخ الإسلام، ولكنها على أية حال، رؤية تستحق أن يقرأها المثقفون العرب، كما ننشر دراسة «أحمد صبحى منصور» الباحث العربى، التى تدور حول «الأزهر» وعلاقته بالتنوير ودوره فى الحياة الاجتماعية المصرية والإسلامية، وما هو دور المشايخ فى تسيير عملية الفكر، ويرى أن «الأزهر» يحتاج إلى ثورة عقلية جديدة، من أجل مجتمع صحىّ وليس مجتمعا مقلدًا وناقلا، وبين «برنارد لويس» و «أحمد صبحى منصور» يأتى «شبلى ملاط» ليحدد الإطار الكلّى للعقل العربى عبر الأقليات، بثقافتها ووجودها ودورها، ويحدد بعض البنود، التى من خلالها يستطيع أن يكون المجتمع مدنيًا متحررًا ومتحاورًا، وهى دراسة مهمة فى إطار ما يحدث من قهر للأقليات، سواء أكانت عرقية أو دينية، ويحدها الإطار العام للإسلام، ومن هنا تتكامل معه رؤية «فيليب عطية» فى نقد فتوى العثمانلى، التى جاءت من خارج نشاط العقل العربى الإسلامى لتجعله مقيدًا برؤية من خارج أنساقه الفاعلة، وهى فى الوقت نفسه، تحدد مدى علميّة المجتمع الصحى، الذى يأخذ بأسباب العقل والعلم معًا، بعيدًا عن فتاوى رجال الدين، سواء من المماليك أو من العثمانيين، الفاعلين إلى الآن فيما يحدث من سجالات فكرية.

وسيلاحظ القارئ أن هذا العدد يضم نصّين: الأول حول «فرچيل»، كيف كتب رؤيته العبقرية فى «الإنيادة» على غرار رؤية هوميروس فى الإلياذة والأوديسه، وملاحظات موته، التى كتبها «هرمان بروخ» وتأثيرها فى بنية العقل الأوروبى المسيحى، ما الذى أخذته المسيحية الأوروبية، وكيف تأثرت بروحه الممتدة فى أنساقه الثقافية حتى الآن؟.

والنص الثانى، اقتباسات من رائعة «ريكله» «مذكرات مالته لوريدز بريجه» التى، حتما ستنبّه الشعراء والكتّاب كيف ينظرون إلى أعماقهم ويكتبون، سيجدون نصًا فاتنًا لواحد من أهم الشعراء والكتّاب العالميين، وهو نص يفتح الذاكرة أمام التفاصيل الصغيرة التى ترسم للشاعر رؤيته الكلية بعد ذلك.

وأخيرًا نحاول أن نطلق عقال العقل، أن نفتح النوافذ جميعها حتى يتجدد الهواء، كما قال «طاغور». ■

مهدى مصطفى

المواجهات

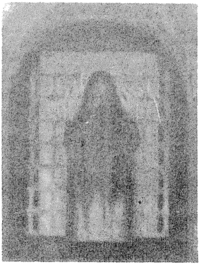
الهوية الإسلامية .. من صراع الطوائف
إلى التبعية

الإسلام في التاريخ

الأفكار والناس والأحداث في الشرق

برنارد لويس

ترجمة : مدحت طه



يتحدث برنارد لويس، وهو أحد المستشرقين ذوى الاهتمام بتاريخ الإسلام، هنا عن جذور وصعود الحركات الإسلامية من مذاهب وطوائف، مسترشداً بالسياق التاريخى لظهورها ونموها، ثم يعرض نظرته التحليلية كمؤرخ للدوافع التى أدت إلى ظهورها، كما يتعرض للمصطلحات الدينية التى استخدمها الفقهاء على مدى عصور الإسلام ودلالاتها الفقهية فى الجدل والصراع الفكرى والسياسى والعقائدى بين هذه الحركات .

ونحن نطمح بترجمتنا هذه إلى تحقيق أكثر من هدف، فهى فرصة جديدة لكى نتفحص تاريخنا بعيون الآخرين، ودعوة لإعادة القراءة، والاستقراء فى هذا التاريخ للوصول إلى حقائق الخلافات المذهبية بين الطوائف الدينية فى الإسلام، وأيضًا لكى نتقصى ونبحث عن سبيل يمكننا من تجاوز الخلافات أيًا كانت منابعه، والوصول إلى آليةٍ ما، يتحقق من خلالها الفصل بين الخطأ والصواب أو تكون لها المرجعية فى الحكم بين أبناء الأمة الإسلامية فى مختلف أنحاء الأرض، وأن تبرز عناصر الربط بين الطوائف والمذاهب، وتقضى على تلك العناصر التى تفصل بينهم، أملا فى وحدة إسلامية هى الخلاص ـ فيما نرى ـ من حالة الصراع والشقاق التى تسود داخل المجتمعات الإسلامية وبين بعضها البعض أحياناً، حتى تتحقق للإسلام ومجتمعاته أسباب القوة والتقدم.

المترجم

أهمية الانشقاق فى الإسلام

قد اكتسب الشقاق بالنسبة للمسلم فى القرون الوسطى أهمية دينية: فهو يتصل ـ بمعنى آخر ـ بالخلافات حول الإيمان بالعقيدة، أو الرأى، أو الممارسة فيما يتعلق بالألوهية، والوحى، والنبوة، والأمور التى تنبع من كل هذا.

وتمتد هذه الأمور فى الإسلام لتشمل كل نواحى الحياة العامة والسياسية، ولم يكن

هناك ضرورة لأى تفسير آخر لهذه الأمور خلاف التفسير الدينى، حتى ولو كان ذلك تفسيراً غريباً لكل ما يزيد عن الشئون الكبرى ذات الأهمية القصوى، والتى تواجه الإنسان.

وكانت المصطلحات وأساسيات الجدل بين الفرق والأحزاب الدينية لاهوتية فى أغلب الأحوال.

لكن هذا لايعنى أن القائمين على الجدل من فقهاء المسلمين تقبلوا ببساطة المسلّمات التى آمن بها معارضوهم، وكثيراً ما اتهموا الذين ينتمون إلى مذاهب تخالفهم بأنهم ذوو دوافع خفية - ولكنها ظلت دوافع دينية فى الأساس.

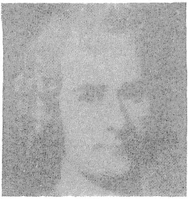
ولعل أشهر هذه المذاهب كانت عودة للفكرة القديمة التى تقول بأنه توجد مؤامرة لتخريب الإسلام من الداخل لصالح عقيدة أخرى وعادة ما ارتبط هذا الاعتقاد بشخصية رمزية ما، مخادعة بدرجة أو بأخرى ذات طبيعة شريرة وفاسدة، وتقوم بوظيفة إبليس (الشيطان الذى طُرد من الجنة، وأخرج آدم منها)، وذلك الاعتقاد كان تفسيراً للنزاع والشقاق فى المجتمع الإسلامى.

وكان هذا فى جانب منه نتيجة الميل العام فى العادة الإسلامية التاريخية لأن تُعزى نتائج التطور فى الفكر والعمل إلى النشاط المتنوع والبراعة الفردية. وفى الجانب الآخر أيضاً يعزو نتائج التطور للتكتيك الذى كان تقليدياً فى أماكن وأزمنة أخرى، بهدف التقليل من شأن النقد داخل المجتمع، وذلك بربطه بالأعداء من خارج المجتمع.

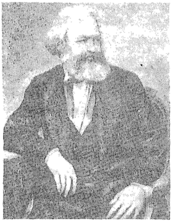
ومن الأمثلة الكلاسيكية على ذلك، عبدالله بن سبأ، وعبدالله بن ميمون القداح.

فالأول ارتد عن اليهودية، وكان معاصراً للخليفة علىّ الذى حكم فى الفترة من (٦٥٦ــ ٦٦١م)، ويرجع إليه الفضل فى توريث معظم المعتقدات وسياسات المتطرفين الشيعة فى القرون الأولى للإسلام.

أما الثانى فهو أحد تلاميذ إسماعيل بن جعفر الصادق الذى اختفى فيما بين



روسو



ماركس

(٧٥٥ـ ٧٦٢م)، وهو يُعد الأب الروحى للتطور المتداخل للديانة والتنظيم الإسماعيلى وحتى العهود الفاطمية، ويوصف الصادق على أنه يهودى، وتابع للمنشقين عن المسيحية المعروفين باسم (Mesopotanian Christian Bardaisan. وكثيراً ما يوصف بأنه إيرانى يعتنق نظرية أن الكون خاضع لمبدئين متعارضين، الخير والشر مثل سلفه، وهو متهم بالسعى لتدمير الإسلام من الداخل لصالح ديانته الأولى (اليهودية)، ولقد أظهر النقد الحديث أن الأدوار التى لعبها هذان الرجلان معاً، والمذاهب المتعددة التى تنسب إليهما، مبالغ فيها، ومشوشة، بل مختلقة فى جوانب كثيرة منها.

وفى القرون الوسطى كان من الممكن للأوروبى - الذى شارك المسلم المعاصر له فى افتراضاته الجوهرية - أن يتفق معه فى أن الحركات الدينية قامت لأسباب دينية، ولم يكن أىٌ منهما يسعى إلى تفسير آخر لقيامها.

ولكن عندما بدأ الأوروبيون فى التقليل من الامتثال للدين فى المقام الأول، وذلك فى أفكارهم وعواطفهم ومصالحهم، بل وفى ولائهم ذاته، فإنهم أيضاً قللوا من الاعتراف بأن رجالا آخرين - فى أماكن وأزمنة أخرى - يمكن أن يكونوا قد امتثلوا له.

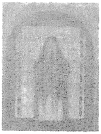
وبالنسبة لجيل من العقلانيين الماديين، لم يكن مقبولا ولامنطقياً أن تنطوى مثل هذه الجدليات الكبرى، والصراعات الجبارة - فقط - على دوافع هى بالكاد مجرد دوافع دينية.

واستنبط المؤرخون سلسلة من التفسيرات لقيام الحركات الدينية، وأسسوا ما يطلق عليه الأهمية «الواقعية»، والقصوى، لكل الدوافع التى كانت وراء قيام الحركات والخلافات الدينية، كما أعادوا تقييم الصدامات والنزاعات التى دارت بين الكنائس الأولى، والانقسام العظيم فيما بينها، وحركات الإصلاح فيها، على أساس الدوافع والمصالح بالمعايير العقلانية المعاصرة - ووجدوا أيضاً أن الحركات الدينية فى الإسلام تتفق ووجهة نظر ومصالح الذين قاموا بها.

وحتى القرن التاسع عشر - الذى سيطر عليه هاجس مشكلات التحرر والقومية، فإن صراعاً من أجل التحرر الوطنى كان التفسير الوحيد للانشقاق الدينى فى الإسلام والخلافات المريرة التى نشأت بين مذهب ومذهب، والصدام المسلح بين طائفة وأخرى. وقد ساعد الحَدْس لدى «ريدان ونجوبينا»، والنظرة المتبصرة عند كل من «دوتسى ودارمستيتر» على خلق صورة للمذهب الشيعى كثورة تحررية قامت بها العبقرية القومية الفارسية لبعث الأصول الآرية (الهندأوروبية) لإيران فى تمردها ضد تحالف وقيود سامية الإسلام العربى.

وقد فجرت المعرفة المتزايدة لدى الدارسين لأدبيات الشيعة، واطلاع الرحالة عن قرب على ممارساتهم، أسطورة الإصلاح الليبرالى، وأصبح تعريف المذهب الشيعى - مرتبطاً بإيران - أكثر رسوخاً،

الإسلام فى التاريخ



واستمد بعض التأييد من تبنى المذهب الشيعى كدين رسمى للدولة فى فارس منذ القرن السادس عشر، وكذلك من التصريحات المتكررة للمؤلفين الأوائل الذين أعزوا المبادئ والأنشطة الشيعية إلى أهل فارس الذين اهتدوا إلى هذه العقيدة الجديدة.

على أية حال فقد اندثرت هذه النظرية الآن بشكل عام. وأوضح كل من برتهولت و جولدتسيهر وفيلهاوزن وغيرهم - أن المراكز الرئيسية للشيعة كانت بين الشعوب المتحدثة بلغات سامية فى جنوب العراق، وأن المذهب الشيعى انتقل إلى بلاد فارس بواسطة العرب أنفسهم، ولأجل طويل وجد أكثر المؤيدين حماسة له بين الجنود العرب، والذين استوطنوا فى فارس، وحتى اليوم لاتزال «قم» وهى إحدى الحاميات العسكرية العربية وقتها ، المدينة ذات النفوذ الأعظم فى المذهب الشيعى فى إيران.

وبرغم أن النزاعات العرقية لعبت دورها فى نشوء هذه الصراعات - أسهم الباحثون فى القرن التاسع عشر إسهامًا جليلا فى إدراك ذلك - إلا أنها لم تكن العامل الوحيد، أو حتى الأكثر تأثيراً فى ظهورها.

إن الاتهامات التى أطلقها المعارضون، الذين هاجموا المذهب الشيعى بضراوة، اتجهت ضد دين فارس القديم، وليس ضد الدولة الفارسية ، وكان الاتهام بأن المذهب الشيعى يعد اختراقًا للدين الإسلامى بنظرية الازدواج فى دين فارس القديم، يتوازى مع القصص الشبيهة عن مصادر يهودية والمسيحية لدس تعاليمهم وعقيدتهم فى الإسلام، تحت غطاء الانشقاق المذهبى فى الإسلام، وقد تحققت انتصارات الشيعة السياسية المبكرة ذات الصدى فى شمال أفريقيا ومصر والجزيرة العربية.

أما فى فارس، بعد دخول الإسلام، اعتنقت اثنتان فقط من السلالات الحاكمة - ذات الأهمية - المذهب الشيعى.

الأولى هى سلالة الـ «البويهية»، فى القرن العاشر، والتى نزحت من مقاطعة «الديلم» فى أطراف الدولة، ولم تكن مقاطعة فارسية نموذجية، وبرغم انتمائهم للشيعة، كانوا على استعداد للإبقاء على مذهب السنة، والخلافة العربية، وتلا سقوطهم استعادة السنة لسيطرتهم دون جهد. **والثانية** هى سلالة الـ «الصفويين»، فى القرن السادس عشر والتى كانت تتحدث التركية وهى من الشمال الغربى، واستمدت المبادئ والتعاليم التركية للأناضول وأذربيجان وبدعم تركى، ولم تكن لأفكارهم الدينية أية أصول فارسية. ويجب تفسير نجاحهم فى إقحام المذاهب بالقوة فى البلاد - التى كانت لاتزال تحت سيطرة السنة - من منطلق الوضع السياسى والأخلاقى لإيران فى القرن السادس عشر، ولم يكن للانقسام والصراعات فى تلك المراحل المبكرة، أى فضل فى هذا النجاح.

وقد أدى التقدم فى المعرفة والفهم إلى دحض النظرية التى أفل نجمها كلية فى الإقناع. فبالنسبة للقرن العشرين - على الأقل فى الغرب - لم تعد مشكلات القومية والتحرر هى المحور الرئيسى لحركة التاريخ. إن امتداد وتقلص المجتمعات، وصدام المصالح، وصراع الطبقات، والتحول الاقتصادى، والتوازن الاجتماعى، والحرب الطبقية فى طوفانها الجانح - صارت تلك الحقائق الأساسية هى التى يراها مؤرخ القرن العشرين فى مرآة التاريخ.

وقد قُيِّمت حركة الخوارج والشيعة، وغيرهما من الحركات فى الإسلام من زاوية الطبقات الاجتماعية فى صراعها، لا الطبقات القومية، ومن منطلق الطبقة لا من منطلق العرق.

وفى الربع الأول من القرن العشرين، قام كلٌ من «بروتلد» التقدمى من روسيا، و «بيكر» المتحفظ من «ألمانيا»، و«كاتانى» الإيجابى من إيطاليا، و«ماسنيون» الكاثوليكى من فرنسا، بتتبع الأمر، وتوصلوا إلى فهم جديد للثورات فى العهود المبكرة للإسلام سواء تلك التى نجحت أو التى فشلت.

عند هذه النقطة ربما يكون من المفيد أن نصف باختصار الصورة التى رسمها المستشرقون فى منتصف القرن للأسباب والمراحل التى مر بها الانشقاق والبدع فى الإسلام.

بينما كانت هناك على وجه اليقين اختلافات فى الرأى والتحليل لكثير من الموضوعات، إلا أن النمط المعاصر للتفكير كان - بشكل عام - على النحو التالى:

فى الفترة فيما بين وفاة النبى (ﷺ) عام ٦٣٢م، وسقوط الخلافة الأموية عام ٧٥٠م، نمت جماعتان أساسيتان من المنشقين على العقيدة، واللتان - بالمصطلح الدينى - كانتا تمثلان أحزاباً معارضة بعينها للنظام الاجتماعى والسياسى القائم، وللإيمان بالعقيدة السائدة، والتى كان النظام هو التعبير الأخلاقى والعام عنها.

إحدى هذه الجماعات، كانت جماعة **الخوارج**، والتى نمت بتأييد من عرب البادية، والتى كانت تعبر عن الاستياء الذى ساد بين الأنماط التى لم تروّض، تجاه تلك الأنماط التى انتهكت الحقوق والحرمات - ولم يكن هذا الاستياء ضد الدولة الأموية على وجه الخصوص، ولكن ضد الدولة كحقيقة قائمة وكمبدأ، وكذلك ضد السلطة التى يحميها دستور وتمارس القيود بل والقهر وتقلّص الحرية إجمالا فى المجتمع القبلى. وقد قامت نظرية **الخوارج** على تعاليم ومبدأ المبايعة إلى حد الفوضى السياسية، فى الواقع

يوصف الخوارج على أنهم يمثلون الجناح الفوضوى للمعارضة الثورية.

أما الجماعة الثانية - والأكثر أهمية كحزب معارض - هى جماعة شيعة علىّ (رضى الله عنه)، أو «حـزب العلويين»، والمعروفين باسم الشيعة، وهى جماعة بدأت كجماعة سياسية تؤيد المزاعم بأن عليًا (رضى الله عنه) أحق بالخلافة، ولكنها تطورت سريعاً حتى صارت مذهباً دينياً.

وبذلك عكست هذه الجماعة استشرافًا وإلهاماً لفئة اجتماعية مهمة، فئة الموالى، هؤلاء المسلمون الذين لم ينتسبوا فعلياً بالمولد لأية قبيلة عربية.

وكانت الأغلبية فى هذه الجماعة لغير العرب الذين تحولوا إلى الإسلام، وكان هؤلاء يوجدون بشكل خاص فى المناطق الصناعية والتجارية التى نمت حول مدن الحاميات العسكرية التى أقام بها العرب فى البلاد التى فتحوها، ونشأت حول المعسكرات التى استقر بها المحاربون العرب، مدن جديدة حيث أقام بها الحرفيون والتجار من الموالى، والذين احترفوا توفير المؤن والاحتياجات المتنوعة والمتنامية للفاتحين، وعاش هؤلاء على تدفق الذهب الذى أتى به العرب الفاتحون.

وخلال فترة وجيزة شارك الجنود الموالى أنفسهم فى حروب الفتح، بينما هيأت لهم مهاراتهم، وخبراتهم مكانة سائدة فى الشئون اليومية لإدارة الإمبراطورية.

ومع وعيهم بأهميتهم المتزايدة، صاروا أكثر رفضاً واستياءً من المعوقات الاجتماعية والاقتصادية التى فرضها عليهم نظام الأرستقراطيين العرب، وتسابقوا على شكل من الإسلام صار تحدياً لشرعية دولة العرب الأرستقراطية القائمة.

وكان طموحهم لنظام تتحقق فيه المساواة كاملة بين كل المسلمين، ولا يمثل فيه «المولد العربى» أية ميزات، وكانت تعاليمهم الدينية مستمدة من معتقداتهم السابقة، ومهدت الشرعية فى النظام اليهودى - المسيحى، والمسيحى - الفارسى تقبلهم لدعاوى أنساب النبى (ﷺ) الذين وعدوا بالتخلص من إمبراطورية الظلم والطغيان، وأن يؤسسوا إمبراطورية على المساواة والعدل، وكان هناك اتجاهان أساسيان داخل المعسكر الشيعى، أحدهما معتدل بتأييد عربى كبير بأهداف سياسية محددة، والاتجاه الآخر متطرف بتأييد من طائفة الموالى أساسًا، وكانت له سياسات وتكتيكات متطرفة، وكان النظام القائم عربيًا بينما كان الفارسيون كثرة بين المتطرفين، ودخلت بعض عناصر الصراع العرقى فى النزاع، ولكن طائفة الموالى لم تكن فارسية خالصة، فالكثير منهم، بما فيهم القادة كانوا عرباً، وكان الصراع فى أساسه اجتماعياً أكثر من كونه صراعاً عرقيًا.

وفى الطريق إلى السلطة والنفوذ، سار العباسيون فى مسار إحدى تلك الحركات الثورية، وكان انتصارهم نصراً اجتماعيًا، مثلما كانوا يمثلون ثورة سياسية، وانتهت خلال القرن الأول للخلافة العباسية سيطرة الأرستقراطية العربية، ووجد رجال من أجناس عديدة فرصًا متساوية فى نظام اجتماعى وسياسى جديد.

وأنكر العباسيون أسلافهم الثوريين ذوى السمعة السيئة، وسعوا إلى تشكيل نظام عقائدى قويم، وإقناع الناس به، وليس مجرد ديانة قبلية لجنس بعينه من أنصار الفاتحين، بل دين كونى للإمبراطورية الكونية.

وبعد تجارب مبكرة فاشلة مع الأفكار الدينية الأخرى، تبنى العباسيون فى النهاية إجماع الفقهاء، والذى أصبح بمرور الزمن عقيدة فى ذاتها وهى إسلام السنة، وصار الدين القويم مرة أخرى دين الدولة والنظام القائم - بينما ظهرت بدع جديدة لمواجهة المتطلبات الروحية والإلهام المبادى للرافضين.

وكان أول المعارضين للعباسيين، ولدولتهم، ومذهبهم، الجناح العسكرى المتطرف والمحبط للحركة السياسية التى أتت بهم إلى السلطة.

فيما بعد أدت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى فى القرن الثامن والتاسع، إلى خلق مراكز جديدة للمعارضة خاصة بين الصناع المهرة والشعب العامل فى المدن المزدحمة، وبين القبائل العربية والتى سلبت منها السلطة، وطردت إلى الأراضى الصحراوية على الحدود.

وقد وجدت هذه الموجات من الاستياء فرصة للتعبير فى خليط من الفوضى وحالة الهياج لبعض القطاعات المتطرفة، والتى قبلت بشكل أو بآخر دعاوى «بيت علىّ» (رضى الله عنه)، وبذلك صُنّفتْ هذه الجماعات على أنها شيعية بالكاد، ومع بداية القرن العاشر اندمج معظمهم فى واحدة من مجموعتين أساسيتين؛ إحداهما هى جماعة الاثنا عشريين الشيعة والذين ساروا على نهج المعارضة المعتدلة والمحدودة للشيعة العرب الأوائل، أما الثانية فهى طائفة الإسماعيلية التى استعادت التطور الذى انحل عقده للشيعة الملالى المتطرفين، وقد تطورت هذه الجماعة فى صعودها حتى تأسيس الخلافة الفاطمية، والتى حكمت مصر على مدى قرنين من الزمان.

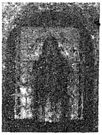
وبحلول القرن الحادى عشر ساعدت التغيرات الاجتماعية والسياسية التى حدثت فى الشرق، مرة أخرى، على خلق وضع ثورى جديد.

فقد أدى نمو الدور الإقطاعى والعسكرى، والذى رسخ له الغزو السلافى، إلى حالة فوران وتمرد هائلة.

فملاك الأراضى العرب والفرس، والذين طُردوا أو تم تحجيمهم بواسطة لوردات الإقطاعيين الأتراك، والتجار الذين كسدت تجارتهم نتيجة لنقص الأموال المصكوكة، وانحسار التجارة، والقادة العسكريين الأجانب الذين قيدوا سلطات البيروقراطيين، كل هذا ساعد على اتساع دائرة الرفض والمعارضة الثورية.

وكان المذهب الإسماعيلى - بالنسبة لكل هؤلاء - فى شكله الحيوى المعدل يمثل عقيدة محرضة على ثورة أخلاقية وسياسية، مستعينة باستراتيجية هجومية جديدة أكثر فعالية.

الإسلام فى التاريخ



وفى مرحلة مبكرة كانت أنشطة فرق الاغتيال من الإسماعيليين تابعة لسيطرة الخلافة الفاطمية فى القاهرة، ولكن بعد وقت قصير، سقط الفاطميون أنفسهم أمام قوادهم العسكريين الأتراك، وتقطعت الصلات بين القاهرة وفرق الاغتيال، وأصبحت هذه الفرق حرة فى الترويج لسياساتها وأفكارها الراديكالية دونما تأثر بأية روابط مع الدولة أو الإمبراطورية، وكان السلاقيون على وعى تام بالخطر الذى يتهددهم، وأعدوا العدة لمواجهته. وحيث كان جنودهم حراساً لأرواح المواطنين من فرق الاغتيال وخناجرها، كان فقهاؤهم وأساتذتهم حراساً لعقول المواطنين من أثر الأفكار الإسماعيلية.

وفى هذه المرحلة برزت «المدرسة» (حلقات البحث الفقهية)، والتى تأسست كمركز لتشكيل ونشر تعاليم العقيدة الصحيحة فى مواجهة تحدى المذهب الإسماعيلى والذى انتشر فى البداية من الكليات، والبعثات الدراسية إلى مصر الفاطمية، ثم من قلاع فرق الاغتيال فى الجبال.

فى الوقت نفسه تفجرت عبقرية **الغزالى** عن نظام عقائدى جديد (شكل جديد للعقيدة القديمة)، والتى أمدت المبادئ والتعاليم الباردة والسطحية الفقهاء بالحرارة والمعالم الواضحة من الإيمان البديهى للمتصوفة وغموضه.

وبدأت ذروة العمل العام النابع من الولاء للعرق - بمعطيات القنوات والمؤثرات الجديدة - فى التدفق على المدارس والسلالة الحاكمة، وليس بعيداً عنها - وهى المعادل الإسلامى الأقرب إلى الكنيسة والدولة.

وفى زمن الغزو المغولى العظيم فى القرن الثالث عشر خبا نجم المتطرفين الشيعة كقوة حيوية فى الإسلام، بينما كانت هناك بين حين وآخر ومضات من بعيد فى الجبال أو الصحراء، معزولة ومقيدة بين الأجواء الموالية للشيعة، والتى تدهورت حتى صارت وجوداً هشاً، بينما فى المراكز الإسلامية الرئيسية فى الشرق الأوسط، اتجه الناس والفقهاء نحو بعضهم بعضاً بتأثير الصدمة المزدوجة للغزو المسيحى والمغولى، واعتنقوا تعاليم الدين القويم للسنة الذى اتفق فى جوهر التعاليم المحورية، ولكنه ظل مختلفاً فى المبادئ، وأكثر اختلافاً فى الممارسات والتنظيم من مكان إلى مكان ومن جماعة إلى أخرى.[1]

ومنذ القرن الثالث عشر، كان التاريخ الدينى للإسلام فى الشرق الأوسط معنياً فى المقام الأول بالتفاعل بين تعاليم الدين وتقوى العامة وولائهم.

وبالرغم من أن العمل العظيم والخلاق **للغزالى** وأتباعه، دمج بين الاثنين (تعاليم الدين، وتقوى العامة)، إلا أنهما متمايزان - أحياناً فى تآلف، وأحياناً فى صراع - ودائماً ما يعدلان ويؤثران فى بعضهما بعضاً بالصدام أوالتفاهم المتبادل بينهما.

بالنسبة لعامة الناس - فى وضعهم المحدد والمتميز عن الدولة والمدارس الفقهية والتراث - ظل التعبير عن الحياة الدينية كما هو حتى زماننا هذا، الإخوة الصوفية بإيمانها الغامض والوجدانى، وأوليائهم وزعمائهم الدراويش، وظلوا على عدائهم - فيما بعد - للنظام السياسى والفقهى.

وبالرغم من أن الطرق الصوفية - بمرور الوقت - صارت تتبع السنة رسمياً، وظلت ساكنة على المستوى السياسى، إلا أن كثيراً منها ظل محل شك السلطان وحاشيته، ونادراً - كما حدث فى التمرد العظيم لدراويش العثمانيين فى بدايات القرن الخامس عشر ما اشتعلت جذوة المعارضة، وأدت إلى حريق هائل.

إن التلخيص السابق لجذور ونمو الانشقاق العقائدى فى الإسلام - كما يبدو جلياً - قاصر بالضرورة، وهو أشبه بالجداول، ويمثل رؤية شخصية، لكنه يعكس إلى حد كبير نتائج الدراسات الحديثة، وهو فى الواقع - إذا تعامل المؤرخون مع الحقيقة بشكل مجرد - حقيقى إلى حد بعيد، وفى كل الاحتمالات فإنه يمثل ما يمكن رؤيته من خلال الوثائق المتاحة فى الزمن المعاصر للجيل الحالى من الباحثين بينما فى المستقبل قد تفرز مصادر وخبرات جديدة معرفة أوسع، ونظرة أكثر تعمقاً.

ولكن.. بعد هذا التحليل، ما الذى نعنيه عندما نقول إن هذه المصلحة أو ذلك الدافع كان وراء حركة دينية ما؟ أو إذا نظرنا من منظور مقابل للأمر، فما الذى نعنيه عند قولنا إن هذه الجماعة أو هذا المذهب أو غيرهما «يمثل» أو «يعبر» عن جماعة أو طموح اجتماعى؟ هل يعنى هذا، كما يمكن لأى باحث مبتدئ فى زماننا أن يفهمها، أن رجالا مولعين بتدبير المكائد استغلوا الدين بشكل تآمرى دون رادع أو ضمير، وأضمروا أهدافهم الحقيقية وأخفوها عن أتباعهم المخدوعين؟!. هل يعنى ذلك - بالمصطلح الماركسى - أن الطائفة الدينية كانت التعبير الأيديولوجى عن الظروف والمصالح الاجتماعية لطبقة ما - أو بلغة «**ماكس فيبر**» الماكرة - أنه عندما يظهر شكل مناسب لدين ما فى محيط معين، فإن أحوال وظروف هذا المحيط، تمنح هذا الشكل فرصته القصوى فى البقاء، فى صراع اختيارى من أجل الوجود ضد الأشكال الأقل ملاءمة؟

إن المشكلة أكبر من كونها مجرد اهتمام تاريخى، حيث إنه فى أيامنا هذه، فى إيران، وفى مصر، ودول إسلامية أخرى، تغلى حركات دينية تحت السطح الدنيوى حيث الإخوة والعقيدة تحل محل الأحزاب والبرامج السياسية العطلة، والتى لم تستجب

فعليًا لاحتياجات الناس وعواطفهم الدينية أبدًا.

وقد نقترب أكثر من فهم معنى الانشقاق فى الإسلام، إذا ما نظرنا إلى ما كتبه المؤلفون الإسلاميون الكلاسيكيون أنفسهم فى الموضوع، وعلى وجه الخصوص، إذا ما اختبرنا المصدر الدقيق للمصطلحات المستوردة والمستخدمة فى هذه الكتابات.

فمن المثير للفضول، بل والدهشة، أنه من بين الكلمات النادرة المستعارة من أصل أوروبى أو مسيحى، والمستخدمة فى الأدب العربى الحديث هى كلمات الهرطقة والمهرطق (المنشق عن عقيدة ما). "Heretic"، "Hersey".

إن كلمة هرطقة تظهر بداية فى الأدب العربى المسيحى فى سوريا، وهى تعود إلى الماضى البعيد فى القرون الوسطى، والتى انتقلت بلاشك بواسطة السيريانيين والكنائس الشرقية.

وفى القرن التاسع عشر بدأت الكلمة تُمرَّر فى الاستخدام العربى الشائع، بعد ظهورها أساسًا فى ترجمات الكتب الغربية، وفى المراجع الغربية المسيحية أو غير الدينية.

وفى أيامنا هذه يستخدمها الكتاب المسلمون فى كتابتهم عن التاريخ الإسلامى، ويجب أن أعترف أن هذا الاستخدام لم يكن بواسطة أولئك الذين يمثلون الخط الفقهى التقليدى، ولكن بواسطة المؤرخين الذين تعلموا فى الغرب، ويبحثون عن وسيلة لتطبيق المبادئ والمناهج العلمية التى درسوها فى الخارج على تاريخهم القومى.

هل من الممكن أن يفتقر الإسلام - بما فيه من اثنى وسبعين فريقًا (طائفة) دينية أو يزيد إلى اسم للانشقاق الدينى.

وهو بذلك يكون فى وضع يشابه قبائل الهنود الحمر، والتى قيل لنا إن لديها فى لغتها عددًا ليس بالقليل من الأفعال فى وصف الطرق المختلفة للقطع لكن دون فعل «يقطع»؟!

أم أن فكرة الهرطقة (أو الانشقاق العقائدى كما نعنى به هنا) فى الدلالة المسيحية للكلمة، تنطبق تمامًا على معناها فى الإسلام بحيث يلزم استخدام الكلمة المستعارة لوصفها؟

فى الحقيقة هناك عدة مصطلحات إسلامية للدلالة على معنى الهرطقة، وتعامل بهذا المعنى من الباحثين الغربيين، وهى مصطلحات ليست مترادفة ولاتحمل المعنى نفسه بأى حال، فكل من هذه المصطلحات له معناه الخاص به، ولايوجد بينها - كما اكتشف الكُتّاب العرب المحدثون - أىّ مصطلح يعبر بدقة عمّا يطلق عليه فى الكنائس المسيحية «الهرطقة».. أول هذه المصطلحات هو مصطلح بدعة، وتعنى ابتداع عادة أو ممارسة جديدة، وبشكل أكثر دقة أى مذهب أو ممارسة غير موثقة فى زمن الرسول (عليه الصلاة والسلام)، بذلك فإن المصطلح يعنى كل ما هو مخالف للسنة، واستخدمه الفقهاء الأوائل ويظهر المصطلح فى العادات التى تُنسب إلى النبى (ﷺ) والتى قال عنها فى حديثه الشريف: «... فإن خير الحديث كتاب الله، وخير الهدى هدى محمد (ﷺ)، وشر الأمور محدثاتها، وكل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة..) رواه مسلم «من أحدث فى أمرنا هذا ماليس منه فهو رد» متفق عليه.

وفى حده الأقصى، يعنى هذا المبدأ رفض كل فكرة أو سبب من أسباب المتعة لم تعرف فى عهد الرسول (ﷺ) وصحابته، وقد استخدم الحديث، فى الواقع، بواسطة أجيال متعاقبة من رجال الدين شديدى التحفظ، لمعارضة الموائد والقهوة والتبغ والصحافة المطبوعة، وسلاح المدفعية، والتليفونات، والأجهزة اللاسلكية، وحق التصويت للنساء[1].

وفى مرحلة لاحقة أصبح ضروريًا التفريق بين ما هو «حسن» أو «حلال» من البدع، وبين ما هو «سيئ» أو «حرام»، وأصبحت البدع والابتكارات الحرام، كما لو كانت مناقضة للقرآن ذاته، أو للسنة، أو الإجماع والذى يمثل ضمير المجتمع الإسلامى.

والإجماع فى قبوله أو رفضه لبدعة أو ابتكار ما يعتمد على ما يمكن مقابلته فى عصرنا الحديث بـ «مناخ الرأى» بين المتعلمين وأصحاب النفوذ، وحيث إن مناخ الرأى يتغير، فإن بدعة اليوم ممكن أن تصبح سنة الغد، وتصير معارضتها هى بدعة فى ذاتها.

وفوق هذا كله، حيث إنه لاتوجد آلية للشورى أو تشكيل إجماع فى الإسلام يطبق فى جميع أرجاء العالم الإسلامى، يوجد لهذا أكثر من إجماع فقهى، متأثر بتقاليد مختلفة، وظروف متباينة فى أجزاء مختلفة من العالم الإسلامى، بالتالى فإن الخط الفاصل بين السنة والبدعة يختلف باختلاف المكان أو الزمان. فى الحقيقة، استطاع الإسلام أن يستوعب كثيرًا مما كان غريبًا على الدين كما عرفه الصحابة، أحيانًا بالتسليم بالحق فى تلقى الأفكار الجديدة، وأحيانًا بالوصول إلى صيغة توفيقية مع الممارسات القائمة لدى الناس حيث جاءت تلك الأفكار الجديدة.

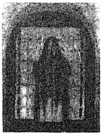
لكن كان هذا الابتكار فى التعاليم والممارسات مقيدًا دائمًا، ويضاف إليه تعديلات بإجماع الفقهاء، ومن وقت لآخر تتقلص تلك البدعة بشكل درامى بتأثير موجة من التحفظ الدينى.

ولم تكن مادة الاتهام بالبدعة، والتى تقيّم ضد العقيدة، لكونها زائفة أو سيئة فى المقام الأول، ولكن لكونها خرقًا لقانون العادة أو التقليد، والذى تمتد جذور احترامه العميقة إلى الماضى القبلى فيما قبل الإسلام، وازدادت رسوخًا بالإيمان فى مثالية ونهائية الوحى الإسلامى.

وسوف يتضح لنا الآن أن هناك كثيرًا من السياقات التى يمكن فيها ترجمة كلمة بدعة بشكل منطقى إلى هرطقة، ولكن الاصطلاحيْن أبعد ما يكونان عن الترادف أو التطابق.

ويعد الفقهاء المعادون للإسلام دائمًا على أهبة الاستعداد للاندفاع فى اتهام الذين

الإسلام في التاريخ



لايتفقوق مع مذاهبهم، لكنهم عادة ما يتراخون فى مواصلة الاتهام لاستنتاجاتهم المنطقية.

حتى أكثر المعارضين تعصباً لكل البدع مثل القاضى السيريانى «**ابن تيمية**» (١٣٢٨م)، يفضل نوعًا من الحجر على الجماعات والأفراد المشكوك فيهم بعد نصحهم وعدم الضرورة إجبارهم على الرجوع عن بدعهم (٢).

ويُطرد التابعون لبدعة ما - فقط عندما تكون البدعة مبالغاً فيها، ومستمرة، وعدائية - خارج نطاق المجتمع الإسلامى.

ويتم التعبير عن معنى المبالغة أو التزيد أيضًا فى الاصطلاح الفقهى «الغلو»، وهو اصطلاح فقهى ذو جذور عربية يعنى «يبالغ» أو «يتمادى وراء الحدود».

وينبع هذا المفهوم - عميق الجذور فى الإسلام - من أن درجة ما من الاختلاف فى الرأى لايضر بل إنه مفيد (٣).

إن الاختلاف فى الرأى فى أمتى، هو قانون للرحمة الإلهية. [«الاختلاف رحمة» - التحرير].

ويفسر القرآن (الدستور أو القانون المقدس) فى الإسلام تبعًا لأربعة مذاهب فقهية، من خلال أربع مدارس فى فلسفة التشريع، كل منها له مبادئه الخاصة، ومراجعه، وأحكامه.

وتوجد خلافات بين المذاهب الأربعة، ولكنها صالحة كلها، وتتعايش فى وئام واتفاق متبادل، حتى الشيعة نفسها، كانت فى أصلها «تشيّع حسن» - مشايعة أو موالاة قانونية - كواحدة من المذاهب التى لاتتجاوز الحدود المسموح بها فى الاختلاف، لكنها فيما بعد تركت الأرضية الشائعة، وخرجت عن المألوف فى صحيح العقيدة.

إن هذا المبدأ - الذى يكاد يكون برلمانيًا - من الاختلاف المحدود والفرضيات الأساسية المتعارف عليها - برغم فترات الانقطاع، عاش عبر عهود التاريخ الإسلامى، وهو يفسر التعايش بين الشيعة «الاثنا عشرية»، والسنة فى العراق العباسية، وبين الدراويش والصفوة فى عهد الإسلام بعد الغزو المغولى.

ويُعتبر أتباع المذاهب الأربعة، وكثيرون غيرهم، والذين اختفوا جميعًا، متفقين مع أصل العقيدة.. حتى الشيعة والخوارج، برغم أنهم ارتكبوا خطأ جسيمًا فى مبادئ مهمة للعقيدة، والقرآن، إلا أنهم ظلوا مسلمين، وتمتعوا بكل الامتيازات بكونهم مسلمين فى الحياة الدنيا والآخرة.

وقد أُبعدتْ فقط الجماعات التى وصلتْ فى انحرافها عن الإسلام إلى حد الغلو.

هؤلاء هم غلاة الشيعة، والذين بتقديسهم **لعلىّ** (رضى الله عنه) ونسله، وإسباغ القدرات الإلهية عليهم، اتُهموا بتعدد الآلهة، ومثلهم أيضاً الجماعات الأخرى من المتطرفين بين الشيعة، والخوارج، والمرجعيين، والمعتزلة، حتى المتطرفين من أنصار السنة، والذين ينكرون النبوة، والوحى ويعظون بتعاليم من قبيل؛ التناسخ والتقمص، والتناقض فى القوانين والمبادئ.

ويعد هؤلاء - فى نظر غالبية الفقهاء - مرتدين عن الإسلام، برغم أنه مما يميز هذه الخلافات، أن الآراء تختلف حول وجود الحد الفاصل بين الخطأ والصواب عند تقييمها.

ويعتبر المصطلح الذى يترجم عادة للدلالة على الهرطقة، هو مصطلح الزندقة - عقيدة الزنديق، أو الأكثر شيوعًا الزنديق - هذه الكلمة ذات الأصل الإيرانى، تصف فيما يبدو هؤلاء الذين تبدوا فكرة منحرفة عن كتاب زرادشت المقدس (الزاند ڤيستا) "Zand Avesta".

وفى أزمنة الساسانيين، يبدو أن الكلمة كانت تطلق على المانويين "Manichaeans" [أتباع مانى الفارسى، الذى دعا للإيمان بعقيدة ثانوية قوامها ثنائية الكون فى الصراع بين النور والظلام].

وأطلقت الزندقة على الجماعات التى تنتمى إليهم، خصوصًا هؤلاء الذين اعتنقوا العقيدة الثنائية، بينما اعترفوا علانية بالإسلام.

فيما بعد، تم تعميم المصطلح ليصف كل أتباع المذاهب المناقضة للعقيدة، والتى ليس لها شعبية، والمعتقدات المشكوك فيها، خصوصًا تلك التى اعتبرت خطراً على النظام الاجتماعى والدولة، فى الوقت نفسه، أُطلق المصطلح - بشكل غير دقيق - على الماديين، والملحدين، وجماعة اللا أدرى [أى الذين يعتقدون أن وجود الله، وطبيعته، وأصل الكون أمور لاسبيل إلى معرفتها]، وصار المصطلح يعنى بشكل عام أصحاب الفكر المتحرر والفاسق.

وبرغم هذا الإبهام فى استخدام كلمة زنديق، إلا أنها فى جانب آخر دقيقة وذات إحكام هائل، ذلك أنها عكس المصطلحات الأخرى التى ناقشناها، تنتمى إلى الاستخدام الإدارى وليس النظرى.

إن اتهامًا بالبدعة أو الغلوّ - دون مضاعفات من فعل حقيقى أو ثورة فعلية - يعنى كون المتهم أُرسل - عن طريق الفقيه - إلى نار جهنم لا أكثر، بينما يعنى الاتهام بالزندقة، القبض على المتهم، ودخوله السجن، واستجوابه، وربما إعدامه.

وأول اتهام سُجّل بهذا المعنى، وجه إلى «**جاد بن درهام**»، أحد رواد المعتزلة، والذى فى عام ٧٤٢م - أثناء حكم الخليفة **هشام ابن عبدالملك الأموى**، تم عزله وتعذيبه

وصلب بتهمة الزندقه. لكن بشكل عام، قمع الأمـويون فـقـط تلك المذاهب التى تحـدت على الملأ أحـقيـتهم فى الخـلافة، ولم يكن يعنيهم الانحراف عن العقيدة على علاته، كـمـا كـانوا أقل اعـتناء بالأمـر حـيث إن المتشددين فى أمور العـقيـدة كـانوا فى طور التشكيل والتكوين.

وقد أولى العباسيون اهتمامًا أكبر ووعيًا بإيجابيات التعليم الدينى، وبدأ كبح جماح الزنادقة فى عـهـد الخليـفـة **أبى جـعـفـر المنصـــور** (٧٥٤ ـ ٧٧٥م)، وحكم على بعضهم بالإعدام.

وقد أعطى الخليفة أهمية كافية لتلك المسألة، لكى يشمل حل الروابط للقضاء على الزندقـة فى الميثاق السياسى الذى وضعه لخلفه الخليـفـة **المهـدى** (٧٧٥ ـ ٧٨٥م)، والذى كان عهده البداية الحقيقية الجادة للقضاء على الزنادقة.

ففى عام ٧٧٩م، وخلال مرور الخليفة بحلب، أمر الخليفة باصطياد الزنادقة، وتم فعلا القبض على كثير منهم، والحكم عليهم بقطع رءوسهم... ثم استمرت عملية القمع، وتم تأسيس نوع من التحقيق القضائى تحت سـيطرة المحـقق الأعظم، والذى سـمى بالعريف.

وليس هناك شك أن أغلبية الذين أُدعى عليهم بواسطة المحققين فى عهدى **المهدى والهـــادى** (٧٨٥ ـ ٧٨٦م) كـــانوا من المانويين. ولكن، كما يمكن للفرد أن يتنبأ، فإن شبكة التحقيق اصطادت أسماكًا أخرى أيضًا، ومنهم مثلا الشاعران، **بشار ابن برد، وصالح بن عبدالقدوس** ـ واللذان أُعدما بتهمة الزندقة عام ٧٨٣م ـ وقد كانا من المحققين، ولكنهما لم يبديا الاحترام الكافى للسلطة، بينما كان بعضهم الآخر، ممن ادُّعى عليهم ـ يزيد عددهم عن إمكانية ذكرهم ـ كـانوا مسلمين صالحين، وأُبعدوا لأسباب سياسية أو شخصية، بواسطة الخليفة وكانوا وزراء فى بلاطه أو محـققين لديه، وبانتهاء عهد الهادى بدأ التهديد المباشر للمانويين فى الاخـتـفـاء، وصار اضطهاد الزنادقة ـ برغم أنه استمر ـ متقطعًا وعلى نطاق أضيق.

فى الوقت نفسه فـقـدت كلمة زنديق ارتباطها بالمانويين وازدواجية العقيدة، وصارت تطلق على أى مذهب متطرف أو يحرص على الفتنة، كبعض أشكال الإيمان الصوفى، أو عدم الإيمان كلية.

وفى التوصيف القانونى، فإن الزنديق يماثل التابع المجرم، أى المسلم المعترف بإسلامه، والذى يؤمن بمعتقدات، أو يمارس ممارسات مناقضة لجوهر العقيدة فى الإسلام، وهو بذلك مرتد وخائن.

ويختلف القضاة فى التوصيف النظرى فيما يخص عقوبة الإبعاد، ولكنهم عادة ـ فى الحقيقة ـ ما يتبنون الشروط العملية للتمرد العلنى للحكم بهذه العقوبة.

وفى تطبيقها العام، فى وقت متأخر، تبدو كلمة «إلحاد» مرادفًا، بدرجة أو بأخرى، لكلمة زندقة، (والإلحاد هنا بمعنى الانحراف عن الطريق).

وتظهر الكلمة بمعناها العام هذا فى القرآن، ولكنها لم تكن جزءًا من المنطوق التكنيكى للقضاة الأوائل.

ففى القرون الأولى المبكرة للإسلام، كـان الملحد هو الرجل الذى يرفض الدين كليـة، ولايؤمن بوجـود إله، المادى أو العقلانى، من ذوى السمعة السيئة مثل **ابن الراوندى** (فى القرنين التاسع ـ العاشر). وبهذا المعنى، أسيء تطبيق الكلمة فى المفهوم السائد لدى الفقهاء لعدد من القطاعات بين الناس، وخصوصًا لفرق الاغتيال فى فارس.وإبّان العهد المغولى، صارت الكلمة هى التفسير الشائع فى وصف القتلة من فرق الاغتيال، لهذا أطلقها عليهم الزوار الصينيون والأوروبيون فى فارس.

وفى عهود ما بعد المغول، وخاصة فى الاستخدام العثمانى، كان الاتجاه أن تحل كلمتا (ملحد وإلحاد) محل كلمتى (زنديق وزندقة) كمصطلحات شائعة للمذاهب المخادعة بين الشيعة والصوفيين، وغيرهم. وقد استخدم مؤرخ عثمانى فى القرن التاسع عشر كلا من كلمتى إلحاد وزندقة فى وصفه للأفكار التى انتشرت كالوباء فى تركيا عن طريق البعثات التى ارتبطت بالثورة الفرنسية.

ومنذ الأيام الأولى لوضع بذور الإسلام فى تربة عـديد من البلدان، بواسطة العرب الفـاتحين، ظهرت زهور شاذة كثيرة فى حديقة الإيمان، فى صورة تعاليم وممارسات منحرفة، وغير متفقة مع صحيح الدين.

وربما كان بعضها مجرد نبات شيطانى فى أرض الإسلام العربى ـ والتى لها جذور وسيقان أتى بها الفاتحون أنفسهم، بينما كان بعضها الآخر، بل أغلبها، تطعيمًا وهجينًا من مخزون حلفاء الفاتحين من معتقدات وعادات نبعت من الثقافات التى كانت قائمة، وأيضًا من التعـاليم الأجنبـية **لبلوتينوس، ومازداك، ومانى وفيما بعد من ڤولتير، وروسو، وماركس**.

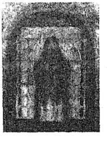
ولاقت كل هذه الأفكار تركيزًا واهتمامًا متواضعًا، وأزاحها الفقهاء، حراس العقيدة باعتبارها بدعًا، ومزايدات دخيلة ولاتدخل فى صحيح الدين.

وبالرغم من أن هذه الأفكار أدخلت بعض التعديلات على التراث الأساس، والتنوع المذهبى المحلى فى الإسلام، إلا أن معظمها زال ـ بمرور الزمن ـ عن طريق الفعل البطيء للإجماع الذى كان يتبلور فى المجتمع الإسلامى آنذاك.

ولكن .. إلى أى مدى كانت هذه الأفكار مرتبطة بالانشقاق الدينى فى المعنى المحدد والأكاديمى للكلمة؟

إن الكلمة اليونانية "alpeois" والتى تعنى أصلا «الاختيار»، ثم صارت تعنى مدرسة أو طائفة تمثل «الاختيار» لأتباعها. وفى النهاية أصبحت الكلمة فى الكنيسة المسيحية تستخدم للتعبير عن الخطأ الدينى، عكس حقيقة تعريفها بواسطة الكنيسة، وقد نحيت الكلمة بهذا المعنى بواسطة السلطة الإكليركية المؤهلة لذلك.

الإسلام في التاريخ



وبهذا التعريف، فإنه يمكن القول بأنه لم يكن، ولن يكون هناك انشقاق في الإسلام، وكما يقول : جولدتسيهر:

إن دور العقيدة في الإسلام، لايمكن مقارنته بالدور الذي لعبته العقيدة في حياة أية كنيسة مسيحية.

فليس هناك في الإسلام مجالس كنسية، أو مجمع كنسي، والذي بعد خلافات حيوية وضع التصورات ، التي جمعت فيما بعد لتمثل شمولية الإيمان الحقيقي.

وليس هناك في الإسلام معهد إكليريكي يقوم بدور المحدد أو القياس في شئون العقيدة، ولايوجد تفسير واحد للنص المقدس (القرآن) له نفوذ وسلطة نهائية، بحيث ترتكز عليه العقيدة في تأويلها كما هو الحال في الكنيسة.

ويتسم الإجماع - وهو السلطة العليا في كل مايتعلق بالممارسة الدينية - بمرونة التشريع بمعنى معين حيث يفسر المفهوم الأساس له بأشكال متعددة.

وخاصة فيما يتعلق بالعقيدة، فإنه من الصعب التوصل - في إجماع - إلى تحديد ما له تأثير الإجماع الذي لايقبل الشك. فما يقبله الإجماع في حزب أو جماعة ما، هو أبعد ما يكون عن القبول في حزب آخر.

وفي غياب سلطة مثل سلطة البابا (الأسقف الأعلى)، فإن العقيدة الأصيلة، والخروج على الإجماع، والهرطقة في الإسلام، يمكن أن تتحدد - في النظرة الأولى - بجعل تعاليم مدرسة فقهية بعينها تمثل حجر الزاوية في رفض التعاليم الأخرى.

واختصر الغزالي الصعوبات والانحرافات في الأخذ بهذا القياس في قوله:

هل الباقلاني مهرطق لعدم اتفاقه مع العشاري ، أو العشاري يعدُ مهرطقاً لعدم اتفاقه مع الباقلاني؟ ماهي المقاييس التي تقاس بها درجة الفضيلة والإيمان، بحيث نؤسس لعظمة صاحب مذهب بعينه أو لغيره؟

إذا كنت عادلا - فستدرك على الفور، أن أي مذهب يجعل الحقيقة حكراً عليه، هو نفسه الأقرب إلى الهرطقة... ذلك أنه يعطي الفقيه مكانة تنتمي فقط إلى النبي (ﷺ)، معتبراً إياه معصوماً من الخطأ، وبذلك الفكر العقائدي الصحيح يتحقق في اتباعه، وتكون الهرطقة هي معارضته...

ومن هنا، فإن الكلمات العربية التي تترجم على أنها تعني «هرطقة، أو «مهرطق، ليست أياً من الكلمات التي ناقشناها فيما سبق، ولكن كلمات «الكفر، و«الكافر، أو «عدم الإيمان، وغير المؤمن ، هي التي تحمل المعنى الدقيق.

بهذه الكلمات المهولة والمرعبة - غير المترادفة، فإننا ربما اقتربنا من المرادف الإسلامي الذي يعادل معنى الهرطقة.

إن المتعصب لطائفة دينية ما، برغم أن بعض التعاليم التي يتبعها ممكن أن تحذف بمرور الزمن، بفعل التراكم في الإجماع، من المسار الأساس للإسلام، إلا أنه يظل في النهاية مسلماً، وتظل له في نظر الفقهاء وضعية المسلم وامتيازاته في المجتمع - من حقه الملكية، والزواج، والشهادة، وتولي إدارة الشئون العامة، حتى المعاملة كمؤمن، برغم كونه متمرداً - في حالة العصيان المسلح، وأثناء الحرب - . وفي نظر الفقهاء، هو مسلم برغم خطيئته، وله أن يطمع في الخلاص أو المغفرة في الآخرة (٤).

إن الجدار الحيوي أو العائق لايقوم بين السنة وأصحاب الطوائف الأخرى، لكن بين الطائفيين والكافر.

وكما يلاحظ الغزالي، فإن الحرية هي مطلب شرعي، وهي مثل العبودية تتحدد بقواعد شرعية، وبأساليب شرعية، كما أن لها تبعات شرعية.

إن حرمان الكافر من حق العضوية في المجتمع الإسلامي، لايقتصر على الآخرة، لكنه بلاحقوق في عالمنا هذا أيضاً، فهو محروم من كل الحقوق الشرعية، ويتجرد من حق دخول كل المساجد، وممتلكاته بل وحياته نفسها تصادر.

فإن كان وُلد مسلماً، فإن وضعه هو وضع المرتد، عضو فاسد يجب بتره من المجتمع دون رحمة.

وفي هذا الشأن - كما في جوانب أخرى كثيرة، فإن التطبيق كان أقل عنفاً في الإسلام من النظرية.

ويبدو حقيقياً في الدوائر الفقهية أن الاتهام بالكفر اندثر، وكلمة «كافر، كانت جزءاً من التغير الطفيف في الجدل الديني. إن ولاء الفقهاء للعقيدة - كما يلاحظ الجاحظ - كان يدفعهم للإسراع بإعلان المختلفين معهم في الرأي ككفار.

ويتحدث الغزالي في ازدراء عن هؤلاء الذين يقصرون الرحمة الإلهية الواسعة على أتباعهم، ويجعلون الجنة حكراً على زمرة من الفقهاء أو العقائديين.

في الحقيقة أن هذه الاتهامات الهشة ليس لها أي تأثير عملي، وكان ضحايا هذا الاعتقاد - في الأغلب - يعيشون دون أن يتحرش بهم أحد، وكثير منهم تقلدوا مناصب عليا، حتى المناصب القضائية في دولة الإسلام .

ومع إتمام عملية الجمع والتوثيق والتنسيق في الشريعة الإسلامية، ووضع القواعد والعقوبات الشرعية، ودخولها في حيز التطبيق، صار الاتهام بالكفر أكثر ندرة يوماً بعد يوم.

وهناك ترجمتان أو تفسيران للكلمات الأخيرة للعشارى الذى مات فيما بين (٩٣٥ - ٩٣٦م) وهو أحد علماء المذهبيين فى الإسلام. وطبقاً لأحد التفسيرين أنه مات فى مواجهة المعتزلة، وفى التفسير الآخر كانت كلماته الأخيرة: «أشهد بأننى لا أعتبر أياً من صلى متجهاً بالقبلة إلى مكة خائناً». فالجميع توجهوا بعقولهم فى الصلاة نحو الهدف نفسه (الكعبة)، وهم يختلفون فقط فى التعبير».

إن هذا التصريح ، حتى لو كان مشكوكاً فى نسبته إلى قائله، هو تعبير حقيقى عن اتجاه الإسلام السنّى فى مشكلة التكفير - وهو اتهام يؤدى إلى حرمان الكافر (غير المؤمن) من الانتماء للإسلام.

وهناك تعريفات كثيرة اجتهد فيها للاتفاق على الحد الأدنى اللازم للإيمان، لكن معظمها يتجه فى التطبيق - إن لم يكن فى النظرية - لقبول أى فرد - كمسلم - يشهد بوحدانية الله، ونبوة محمد (ﷺ). وكان هذا القياس أكثر قبولا بين الفقهاء، حيث إن الخطيئة الدينية فقط - فى وصف أتباع سنّة محمد (ﷺ) - والتى يحكم على أساسها بعقوبة الإعدام، هى خطيئة تعدد الآلهة، أو إنكار نبوة محمد (ﷺ).

وفى هذا، يعتبر الإشهار كافياً طبقاً لسنة الرسول (ﷺ) ذلك أن الله وحده يمكنه الحكم على إخلاص الفرد.

ويتفق المفكرون الإسلاميون على اختلاف توجهاتهم، من أمثال **الغزالى** صاحب الأفكار الروحية، و**ابن تيمية** المتعصب، والمتشدد أخلاقيًا ودينيًا على الحدود فى الإسلام لأبعد مدى.

إن القول الفصل للقضاة فى قضايا الردة، يحدد أنه أية قاعدة شرعية، أو سابقة - حتى وإن كان إسنادها ضعيفاً - تمنح البراءة للمتهم يجب اتباعها، حتى إن التمرد العلنى لايؤدى بشكل أوتوماتيكى إلى إقامة حد الردة.

ففى عام ٩٢٣م رفض كبير القضاة «**ابن بهلول**» أن يعلن المتمردين الـ «**القرامطة**» كفاراً، حيث إنهم بدءوا خطابهم بالابتهال إلى الله، والصلاة والسلام على رسول الله، ولذلك فهم بداهة مسلمون. ويؤكد المذهب الشافعى فى التشريع أن المنتمى إلى طائفة ما - حتى فى حالة الثورة - يعامل كمسلم، وبمعنى آخر فإن أسرته وممتلكاته تحترم ولايمكن أن يترك نهبًا لليأس أو أن يباع كالعبيد بمجرد أن يسجن.

ويُعتبر الإصرار على الكبائر (الخطايا الكبرى) فقط، وعدم الالتزام بالعقيده سبباً للاتهام بالكفر، أو ما يعادل بدرجة أو بأخرى الزندقة والإلحاد.

وكان المتهم فى هذه الحالة يستدعى للمثول أمام القضاة لكى يتوب (أى يعود للدين)، ويستتاب، فإذا فشل فى إعلان توبته يعدم، وقد رفض بعض الفقهاء إتاحة الفرصة لإعلان الارتداد عن الكفر، حيث إن العهد الصادق لزنديق لايقبل.

ولايعنى كل هذا بالطبع أن اضطهاد الهرطقة لم يكن معروفًا فى الإسلام. فبين حين وآخر كان المنشقون على العقيدة يحاكمون، ويعزلون بتهمة الكفر أو بدونها، ويعاقبون بالسجن، أو بقطع رءوسهم، أو بالشنق، أو بالحرق، أو بالصلب.

ونادراً ما كان يجرى تحقيق قضائى لهذه الاتهامات، لكن القضاء الإسلامى التقليدى يمكن أن يخول سلطة الكشف عن الخطايا الدينية وعقابها.

وقد ذكرنا القمع الذى مارسه العباسيون على الزنادقة، وفى عهد **المأمون** أجرى تحقيق قضائى عرف باسم «المحنة» من أجل طرد المذهب الرسمى للمعتزلة واستعادة أصول السنة فى عهد **المتوكل** (٨٤٧ - ٨٦١م)، واستخدم الأسلوب نفسه فى طرد المعتزلة أنفسهم، والشيعة أيضاً.

واستمرت عمليات القمع لكل المذاهب الخطرة، ولكن بشكل متقطع، إبان حكم العباسيين، وكان المتطرفون من الشيعة أكثر الفئات تعرضاً للقمع.

فى الوقت نفسه كانت التعاليم الروحية الأقل خطراً على نظام الدولة محل ملاحظة أقل، لكنها بقيت تحت المتابعة.

وفى عام ٩٢٢م لقى الصوفى **الحسين ابن منصور الحلاج** ربه شهيداً فى بغداد، لادعائه بأنه توحد مع الله، وكان بذلك يمثل خطراً على النظام فى الأرض وفى السماء.

وبعد مرور قرنين ونصف من الزمان، عانى المصير نفسه العلامة المتنور **السهروردى** فى حلب.

وقد استخدم السلاجقة كل الوسائل الممكنة لمواجهة تهديد فرق الاغتيال، وقد أطفأ الإصلاح الدينى جذوة الخلافة الفاطمية الإسماعيلية واستعاد مذهب السنّة جبراً فى مصر.

ثم فى عهود ما بعد المغول، انزوى تهديد الشيعة فترة ، وصار الصوفيون وأصحاب المذاهب أكثر قرباً لبعضهم بعضاً بفعل المحنة التى واجهتهم، وقد سجلت فى سوريا إبان حكم المماليك أحكام إعدام فى أفراد من الشيعة - معظمهم فيما يبدو نتيجة ادعائهم العلنى بأنهم شهداء العقيدة.

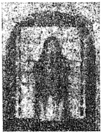
أما فى تركيا فقد أدى نمو العثمانيين إلى دولة وإمبراطورية إلى تقليص الحرية الدينية، والتجمعات الكنسية فى المقدمة، مما مهد لظهور مقاومة مسلحة لجماعات دينية سواء، التى التزمت بحدود التآلف العقائدى أو تلك التى تجاوزتها.

وكان البكتاشيون هم الأقوى بين الشعوب المختلطة فى الأناضول الغربية وروميليا، واستطاعوا تحقيق السلام مع الإمبراطورية العثمانية وتلقوا تأييدها، بل ونالوا أفضلية فيها.

وقد وجد الشيعة، فى أغلب الأحوال، بين التركمان فى وسط وشرق الأناضول وكان لهم ميلٌ شديد تجاه الشيعة **الصفوية**، والذين حكموا فى فارس منذ بدايات القرن السادس عشر.

وكان شيعة الأناضول بهذا، أعداء محتملين أو فعليين للدولة، واستخدم السلاطين العثمانيون كلا من القمع وإعادة التعليم لجعلهم أقل ضرراً. فى الوقت نفسه مورست أساليب قمع أكثر فاعلية فى فارس -

الإسلام في التاريخ



والتى كانت تتبع السنة فى ذلك الوقت - وتم القضاء على الشيعة فعلياً فى البلاد.

وكان المبرر الوحيد والدائم للقمع هو الاتهام بالتخريب، وكان أتباع المذاهب والممارسات التى هددت الدولة، أو السلالة الحاكمة، أو التماسك الاجتماعى فى الدولة يحرمون من كل الحقوق ويقمعون، أما أتباع المذاهب الأخرى - برغم بعدها عن الإسلام - مثل النصيريين، أو الدروز، أو اليزيديين (نسبة إلى يزيد)، فكانوا يقبلون فى المجتمع،بل ويسمح لهم باسم ووضعية المسلمين. وفى عصرنا هذا، اكتسب مفهوم التكفير أهمية أخرى أكثر راديكالية، مفهوم جديد، كجزء من السلاح الثقافى، والخطاب الأكاديمى للحركات الأصولية الإسلامية، وكما هو الاستخدام بواسطة هؤلاء، فإن التكفير، أو اتهام فرد ما بالكفر، ليس اتهاماً توجهه السلطات ضده، ولكن يوجهه الفرد ضد السلطات.

وبالنسبة للحركات الإسلامية المسلحة والمعارضة فى مصر، وفى إمبراطورية إيران (قبل سقوطها)، وفى غيرها من بلاد الإسلام لاتستحق الحكومات فيها وصفها بأنها مسلمة - رغم ادعائها ذلك - بأى معنى حقيقى للكلمة.

فهذه الحكومات بتنحيتها شريعة الله، واستبدالها بها قوانين وتقاليد أجنبية مستوردة، فقدت أحقيتها بالإسلام، وكذلك فقدت الدول والمجتمعات التى يحكمونها شرعيتها كدول ومجتمعات إسلامية. إن مثل هؤلاء الحكام، والقائمين على أنظمتهم، يعتبرون لهذا مرتدين وخائنين، ولاتحق لهم طاعة المؤمنين.

وتمثل هذه النظم عودة إلى الجاهلية - عهد الجهل والبربرية الذى سبق بعث النبى محمد (ﷺ)، وبعيداً عن طاعة هؤلاء الحكام، فإنه من واجب المسلم الحق ألايطيعهم ، فى الواقع عليه أن يزيحهم، من أجل استعادة الإسلام الحقيقى وذلك بفرض شريعة الله.

إن الاسم الذى أُطلق على إحدى الجماعات الإسلامية المسلحة فى مصر «التكفير والهجرة»، تعتبر نموذجاً مثالياً للمذهب الإسلامى فى الثورة = «تكفير» بمعنى التعريف بالمرتد أو اتهام الردة، وتعنى إلغاء نظام ومجتمع قائم، «والهجرة» تشير إلى هجرة الرسول (ﷺ) من مكة لتأسيس مجتمعه الإسلامى وسياسته فى المدينة، وتعنى هنا خروج المسلمين الحقيقيين من المجتمع القائم، ليس بمعنى الخروج من الحدود المكانية، لكن بمعنى اجتماعى وسياسى، من أجل خلق مجتمع جديد يكون الإسلام فيه إسلاماً فعلياً.

هذا النظام الإسلامى فى الثورة أثبت قوة تأثير وسلطة غير عاديتين. وقد لوحظ - من قبيل الفضول - أن كلمة «دين» لاتوجد فى العهد القديم، وهذا ليس لأن العبرانيين القدماء لم يكن لديهم دين، ولكن لأنهم لم يميزوا جزءاً منفصلاً فى شخصيتهم وحياتهم العامة يحتاجون فيه لمثل هذا المصطلح الخاص.

إن الدين يشمل الحياة فى مجملها - من معاملة الإنسان لأخيه الإنسان، مع المجتمع، ومع الدولة، وكذلك معاملته مع الله.

حتى إن النشاطات البسيطة الأساسية مثل العمل والراحة، والأكل والشراب، والتناسل، أُقرتْ، ووُهبتْ لتحقيق إرادة الله ومشيئته وفى الإسلام أيضاً لاتوجد كلمات تفرق بين المقدس وانتهاك الحرمات، وبين الروحى والمادى، ذلك أنه لايقبل أو حتى يعرف الثنائية التى تعبر عنها هذه الكلمات المتناقضة - ألا وهى الفصل والصراع بين الكنيسة والدولة، وبين البابا والإمبراطور، وبين الله والقيصر - فالدولة الإسلامية نظرياً، وفى المفهوم العام، هى دولة ثيوقراطية حيث الله هو المصدر الوحيد للقوة والتشريع، وهو سبحانه الوصى المستقل على الأرض.

وكان الإيمان هو العقيدة الرسمية للدولة والمجتمع، بينما العبادة هى الرمز الظاهرى لهوية الأفراد فى المجتمع، وتماسكهم، وامتثالهم لمقتضيات الإيمان، ومهما كانت العبادات روتينية فإنها تمثل تصريحاً ودليلا على الإخلاص والولاء لله ويعنى المعتقد الدينى الأصولى قبول النظام القائم، بينما الهرطقة والردة، هو نقد هذا النظام أو رفضه. ويعد هذا القانون الذى ينبع من الأصول نفسها، والذى تقوم عليه الأحكام نفسها، مصدراً للقواعد المدنية، والجنائية والدستورية للدولة، وكذلك القواعد الفقهية للعبادات والمذاهب.

والمهيمن هو الله، وهو التجسيد الأعلى للقانون المقدس - الذى - يُحافَظ عليه، ويُحافِظ عليه..

ومثلما ترتبط الكنيسة والدولة برباط لاينفصم، كذلك يكون الرباط بين الدين والسياسة، ويعد الدين التعبير الوحيد المتاح بالمعنى الاجتماعى والشعبى للمعارضة المتواصلة. فعندما يسعى جماعة من الرجال لتحدى وتغيير نظام قائم، فإنهم يجعلون تعاليمهم عقائدية، وتكون أداتهم فى التغيير طائفة دينية، تماماً كأقرانهم فى الغرب حديثاً، والذين لاسبيل للانفصال عنهم، الذين يُنشئون المذاهب والأحزاب السياسية.

لكن حتى هذا التفسير، الذى يقوم على المميزات المحلية للشريعة والإيمان السامى، لايمثل أكثر من تفسير جزئى، فوراء ذلك توجد علاقة أصيلة بين الهرطقة - بمعنى التفلسف فى أمور الدين - والثورة أو التمرد، علاقة ذات صلة وثيقة بالمعنى المطلق للدين فى حياة الإنسان. ■

الهوامش

(١) فى حديث رسول الله (ﷺ)، يظهر جلياً أن المُحْدَثة أو البدعة، هى تلك التى تبتدع فى أمور الدين، وليس فى أمور الدنيا، ولهذا فإن التفسير الذى يستمد من هذا الحديث، بحيث تبدو بعض الابتكارات أو العادات الدنيوية بدعًا، هو تفسير يخرج عن صحيح النص ومفهوم الحديث كما ورد.

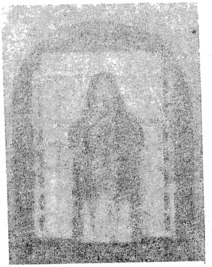
(٢) فى حديث الرسول (ﷺ) الذى رواه مسلم: من سن فى الإسلام سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها من بعده، من غير أن ينقص من أجورهم شيء، ومن سن فى الإسلام سنة سيئة كان عليه وزرها، ووزر من عمل بها من بعده، من غير أن ينقص من أوزارهم شيء». يبدو هنا أن الاجتهاد ـ المستند إلى الأصول الصحيحة فى التشريع ـ له حق ووضعية فى الإسلام، بحيث يمكن إدخال سنن وعادات حديثة ـ على أن تتفق مع صحيح الدين فى القرآن والسنة فى الجوهر ـ دون أن تعامل معاملة ـ البدعة أو الضلالة.

(٣) فى القرآن نجد أن الاختلاف إذا ما تطرق إلى جوهر العقيدة يدخل تحت طائلة الخطيئة والضلال وهناك من الآيات للدلالة على ذلك: «فماذا بعد الحق إلا الضلال» سورة يونس الآية ٣٢، «ما فرطنا فى الكتاب من شيء» الأنعام الآيه ٣٨ «فإن تنازعتم فى شيء فردوه إلى الله والرسول» النساء الآية ٥٩ «وإن هذا صراطى مستقيمًا فاتبعوه، ولاتتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله» الأنعام الآية ١٥٣. ولهذا فإن المذاهب والفرق الدينية تتعايش على مدى التاريخ الإسلامى حيث القرآن هو الدستور الإلهى الذى يلزم الجميع لكنها ـ أى الفرق والمذاهب ـ تؤدى إلى البعد عن الصراط بإشاعة أسباب الفرقة والخلاف بين الطوائف.

(٤) «إن الله لايغفر أن يُشرك به، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء، ومن يشرك بالله فقد افترى إثماً عظيماً». النساء الآيتان (٤٧، ٤٨) «إن الله لايغفر أن يشرك به، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء، ومن يشرك بالله فقد ضلّ ضلالا بعيداً». النساء الآيتان (١١٥، ١١٦) ويتفق الفقهاء استناداً إلى تلك الآيات وغيرها على أن الخطايا فى الإسلام يمكن أن تُغتفر، إلا الشرك بالله أو تعدد الآلهة فتلك الخطيئة تعادل الكفر دينياً وموضوعياً.

الأزهر والتنوير

أحمد صبحي منصور



فهناك علاقة جدلية بين الأزهر والتنوير.

فالأزهر فى مجمله يقف مع التقليد والجمود ويرفض التنوير والتجديد.. ولكن أغلب رواد التنوير فى مصر كانوا من أبناء الأزهر. فكيف يكون الأزهر هو منبع الجمود وهو أيضا المنطلق للتجديد.

إن رواد التنوير الاجتماعى والدينى والسياسى بل والأدبى والفنى كانوا من أبناء الأزهر، من **رفاعة الطهطاوى** إلى الإمام **محمد عبده وسعد زغلول ومصطفى لطفى المنفلوطى وسلامة حجازى إلى طه حسين**. كل منهم بدأ فى مجاله حركة التنوير، وكل منهم واجه الجمود، وكان أغلب المحافظين وأنصار التقليد فى الأزهر.. ونعود إلى السؤال نفسه، فكيف يكون الأزهر هو منبع الجمود وهو أيضاً المنطلق للتجديد؟

أعتقد أن الإجابة تبدأ بتحديد المفاهيم، مفاهيم التنوير، والأزهر؛ فالتنوير هو فتح كل المجالات المتاحة للعقل كى يفهم ويناقش ويبحث وبالقدر نفسه تتحدد مجالات الغيبيات بحيث لا تطغى على المجال الذى ينبغى للعقل اقتحامه.

باختصار فالتنوير هو التعقل، والإظلام هو تقديس الخرافة وسيطرتها.

وهنا ندخل على مفهوم الأزهر وعلاقته بالتنوير.

فالأزهر مؤسسة إسلامية تقوم على حفظ التراث ورعايته وتدريسه، وفى طبيعة ذلك التراث نفسه تكمن العلاقة الجدلية بين التنوير والإظلام..

إن التنوير يتجلّى فى القرآن كما أن أسس الإظلام تكمن فى أغلب كتب التراث.

ويحاول الأزهر فى مجمله عقد الصلح بين القرآن والتراث، وإذا حاول أزهرى أن يخرج على المألوف ويكتشف الفجوة بين القرآن والتراث فقد حق عليه الابتلاء وأصبح تنويريا يواجه اضطهاد الأغلبية التى تستريح للمألوف وتتعايش مع التراث.

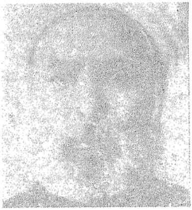
إن الإمام **محمد عبده** أدرك هذه الحقيقة، وحاول تقليص تلك الفجوة بين القرآن والتراث الأزهرى، ومع أن **محمد عبده** التفت إلى إصلاح الأزهر وكان **محمد عبده** فى قمة شهرته، فإنه لم يسلم من العنت والاضطهاد من مجمل الأزهر وأشياخه..

يذكر الشيخ **رشيد رضا** فى كتابه «تاريخ الإمام **محمد عبده**»:(1) أن أحد خصوم الشيخ **محمد عبده** قال له حين كان يقوم بتطوير الدراسة فى الأزهر «إننا نعلمهم كما تعلمنا، فقال له **محمد عبده** «وهذا الذى أخاف منه فقال الشيخ **البحيرى** «ألم تتعلم أنت فى الأزهر وقد بلغت ما بلغت من مراقى العلم وصرت فيه العلم الفرد»، فرد عليه الإمام **محمد عبده** قائلا «إن كان لى حظ من العلم الصحيح الذى تذكر فإننى لم أحصله إلا **بعد أن مكثت عشر سنين أكنس من دماغى ما علق فيه من وساخة الأزهر، وهو إلى الآن لم يبلغ له ما أريده له من النظافة.!!**

إذن فالإمام **محمد عبده** بعد أن صار العلم الفرد فى التراث الأزهرى مكث عشر سنوات يراجع أفكاره على مصدر آخر ينظف به عقله وحين نقرأ مؤلفاته نتبين أن ذلك المصدر كان القرآن الكريم الذى احتكم إليه فى كثير من مقولات التراث الدينية والخرافية وكان يحس أن الأوزار التى حملها عقله من ذلك التراث لاتزال تتطلب منه مزيداً من الفحص والعرض على كتاب الله تعالى.

وتعبير الإمام **محمد عبده** القاسى عن الأزهر يعكس حنقه ونفسيته ليس ضد التراث فحسب ولكن ضد العقول المتجمدة التى وقفت عند النقل والاستظهار والحفظ.

ومع ذلك فإن الأزهر له فضل فى الإعداد العلمى للإمام **محمد عبده** فقد أسهم الأزهر فى تعميق صلته بالقرآن وهو منبع التنوير ومن ناحية أخرى أتاح له الأزهر التعمق فى مصادر التراث، وجاء دور الشخصية الذاتية **لمحمد عبده** حين اختار الانحياز للتنوير وتغليب جانب القرآن على



محمد عبده



رشيد رضا

التراث مخالفًا بذلك مجمل الأشياخ فى الأزهر.

واستغرقت هذه الفترة من عمره عشر سنين أعاد فيها صياغة تفكيره على أسس جديدة من التفكير العقلى المستنير المعتمد على القرآن الكريم.

أساس التنوير فى القرآن الكريم.

ينقسم العالم بالنسبة لنا إلى قسمين:

عالم الغيب الذى لا نراه والذى يخرج عن نطاق العلم والبحث، وعالم الشهادة الذى نراه ويخضع لإمكاناتنا فى العلم والبحث..

وفى عصور التخلف والخرافة تتسع دائرة الخرافة فى عقول الناس بقدر ما تضيق مجالات العقل، ويزداد دعاة الخرافة الدينية الذين يتحدثون ليس فى الغيبيات فحسب وإنما يقع على عاتقهم تفسير الظواهر الطبيعية والفلكية والحيوية فى عالم الشهادة وتصبح لأقوالهم قدسية تمنع العلماء الحقيقيين من مناقشتها وإلا اتهمهم دعاة الخرافة بالكفر والهرطقة.. وذلك ما كان سائداً فى العصور الوسطى فى العالم المسيحى والعالم الإسلامى.

وفى العصر العثمانى خاصة سادت الخرافة الدينية بقدر ما ضاقت الحرية العقلية حتى لقد تم إجهاض التفكير العلمى، وأصبحت مؤسسة الأزهر هى المنبع الوحيد فى مصر للدراسة فى بعض الحواشى والمتون ويتخرج فيه الشيوخ أكثر انغلاقا وأكثر إيمانا بخرافات التصوف وكرامات الأولياء.. وذلك كله بالمخالفة للمنهج الفكرى التنويرى فى القرآن الكريم..

إن أساس التنوير فى القرآن يقوم على منهج واضح فى التعامل البشرى مع عالم الغيب ومع عالم الشهادة والحس.. وهو منهج يضع الفواصل والحدود بين عالمى الغيب والشهادة ويحدد المصدر الذى نستقى منه معلوماتنا عن عالم الغيب، كما يحدد الأسلوب الذى نتبعه فى البحث المادى فى عالم الشهادة ويضع له هدفا يسمو بالإنسان إلى أعلى مراتب الإيمان والأخلاق..

المنهج الفكرى التنويرى فى القرآن بالنسبة لعالم الغيب:

يقوم هذا المنهج على أساسين:

(1) حصر الإيمان بالغيوب فى مجالات محددة.

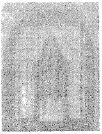
(2) حصر الإيمان بها على ما جاء فى القرآن فقط.

وتفصيل ذلك كالآتى:

(1) حصر الإيمان بالغيوب فى مجالات محددة:

حين نزل القرآن الكريم كان عالم الغيب يشمل معجزات البشر من غير الأنبياء، أى من أصحاب الكهنوت، وبعد انتشار الإسلام فى الرافدين والنيل وغيرهما عاد الحديث عن كرامات ومعجزات الأولياء والقديسين باعتبار ذلك نوعًا من الغيب الذى يجب الإيمان به.

الأزهر والتنوير



وكلما اتسعت مجالات الغيوب ضاقت المساحة المتاحة للحركة العقلية، ولذلك بدأ القرآن بتحديد الإيمان بالغيب فى مجالات محددة، نص القرآن على أنها فوق إدراك البشر الحسى، وهذه المجالات هى: ذات الله تعالى، الملائكة والجن والشياطين، واليوم الآخر.

أ- بالنسبة لذات الله تعالى فهو جل وعلا لا يرى ولن يرى فى الدنيا والآخرة يقول تعالى عن ذاته **«لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار وهو اللطيف الخبير**: ٦,١٠٣.

وحين طلب النبى موسى رؤية ربه **«قال رب أرنى أنظر إليك قال، لن ترانى»** ٧,١٤٣ وكلمة «لن» نفى للمستقبل، أى لن يراه موسى فى الدنيا ولا فى الآخرة.

لقد طمع موسى فى أن يرى ربه تعالى بعد أن كان الله تعالى يكلمه تكليما **«وكلم الله موسى تكليما»** ٤,١٦٤. فطلب بعد التكليم أن يرى ربه فقال له ربه «لن ترانى» ثم قال له ربه **«يا موسى إنى اصطفيتك على الناس برسالاتى وبكلامى فخذ ما آتيتك وكن من الشاكرين»** ٧,١٤٤. أى اكتف بما أعطيتك ولا تطلب أكثر من ذلك..

وطلب بنو إسرائيل رؤية الله جهرة فأخذتهم الصاعقة ٢/ ٥٥..

فالله تعالى بالنسبة لنا غيب، بل هو أعظم الغيب، نؤمن به ولا نراه وبالتالى يستحيل علينا وعلى عقولنا أن يكون الله تعالى مجالا للبحث فى ذاته وماهيته، والله تعالى يقول عن ذاته **«ليس كمثله شىء»** ٤٢,١١. يعنى أن كل ما تقع عليه أعين البشر من أشياء، ومخلوقات وكل ما يخطر على عقول البشر من أفكار وتصورات فلا شأن لذات الله تعالى به، لأنه ليس كمثله شىء مما نعرفه ومما نتصوره ونتخيله..

غاية ما نؤمن به أنه الله الواحد الأحد الذى لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد..

صحيح أن الله تعالى تحدث عن ذاته فى كتابه الكريم ووصف ذاته بصفات كثيرة تعرفها لغات البشر ويقترب البشر من فهم معانيها ولكن تلك الصفات الإلهية فى حقيقتها فوق أفهام البشر لأن الله تعالى **«ليس كمثله شىء»**. والتعبير القرآنى عنها يهدف إلى التقريب لأفهام البشر، أى للتقريب لا التحديد. ومعلوم أن فى القرآن «متشابها» يخضع فى فهمه للحكم. فالآية المحكمة هى **«ليس كمثله شىء»** وسورة الإخلاص **«قل هو الله أحد الله الصمد، لم يلد ولم يولد «ولم يكن له كفوا أحد»** ..

والآيات التى تتحدث عن صفات الله من السمع والبصر والقدرة والحكمة والعلم والجبروت والغنى.. من المتشابهات التى يخضع فهمها للآيات المحكمة التى تخرج بالذات الإلهية عن مستوى الإدراك البشرى والتفكر العقلى والبحث النظرى.

وبالنسبة للملائكة فلم يرهم البشر إلا فى حالة التجسد كما ورد فى قصص القرآن عن إبراهيم ولوط والسيدة مريم..

أما رؤية الملائكة فى صورتهم الحقيقية فلم تحدث الا للنبى محمد حسبما جاء فى سورة النجم، ولأنها رؤية خاصة لا شأن للبشر فى البحث فيها فإن القرآن اعتبر هذا الموضوع فتنة للناس فقال **«ما جعلنا الرؤيا التى أريناك إلا فتنة للناس»** ١٧,٦٠. أى نهى عن الخوض فى الموضوع حتى لاتقع فتنة.

ولن نستطيع رؤية الملائكة على حقيقتهم إلا عند الموت ويوم القيامة. لذلك كانوا يطلبون من خاتم النبيين رؤية الملائكة **«وقالوا يا أيها الذى نزل عليه الذكر إنك لمجنون، لوما تأتينا بالملائكة إن كنت من الصادقين»**

ويرد عليهم القرآن **«ما ننزل الملائكة إلا بالحق وما كانوا منظرين»** ١٥,٦:٨. أى تنزل الملائكة حين الموت ويوم القيامة وفى الحالتين لن يكون هناك وقت للانتظار إذا جاء الأجل أو حانت ساعة القيامة.

ويقول تعالى **«وقال الذين لا يرجون لقاءنا لولا أنزل علينا الملائكة أو نرى ربنا لقد استكبروا فى أنفسهم وعتوا عتوًا كبيرًا، يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذ للمجرمين»** ٢٥/٢١: ٢٢.

أى طلبوا رؤية الله ورؤية الملائكة.

وتفيد الآية أنهم سيرون الملائكة فقط، وحين يتحقق ذلك فى الموت وفى القيامة ستكون بشرى سيئة للمجرمين.

وطالما أن الملائكة خارج نطاق الحس فى هذه الحياة الدنيا فهى أيضا خارج نطاق البحث.

وبالنسبة للجن والشياطين فلا يمكن للعين البشرية رؤيتهم ولم يرد فى القرآن إمكانية تجسدهم، وورد فقط فى القرآن أن علاقة الشياطين بالبشر لا تتعدى الوسوسة والهمز والنزغ أو التحريض على الشر.. ويدخل المس الشيطانى فى دائرة الوسوسة والاختلال..

يقول تعالى عن المتقين **«إن الذين اتقوا إذا مسهم طائف من الشيطان تذكروا فإذا هم مبصرون»** ٧,٢٠١. أى فالمتقين إذا وسوس لهم الشيطان استعاذوا بالله من شره فأبصروا طريقهم.

ويقول تعالى عن الصنف الآخر «وإخوانهم» - أى إخوان الشيطان، **«يمدونهم فى الغىّ ثم لا يقصرون»** ٧,٢٠٢.

مع ذلك فإن الجن والشياطين يروننا ولا نراهم، ويقول تعالى عن إبليس وذريته وعوالمه «إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم» ٢٧،٧.

وطالما أننا لا نراهم فهم خارج نطاق الحس والبحث.

وبالنسبة للقيامة ويوم الدين وما يسبقه من البرزخ فهى أمور لم يرها أحياء البشر بعد، أى أنها هى الأخرى من عوالم الغيب الذى هو خارج نطاق الحس والبحث.

هذه هى المجالات المحددة لعوالم الغيب، ذات الله تعالى وصفاته وتدبيره أمور الخلق من الرزق وموعد الحياة والموت، والملائكة والجن والشياطين، ثم اليوم الآخر.

وقد يقول قائل إن تحديد عوالم الغيب لا فائدة منه مادام القرآن يدعو للإيمان بالغيب ويجعل من صفات المتقين «الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة» ٢/ ٢. وعلى ذلك يستطيع أى إنسان أن يدعى المعرفة بالغيب، وقد فعل ذلك الصوفية وغيرهم، ويمكنه حينئذ أن يتحدث عن عوالم الغيب من ذات الله تعالى وصفاته واليوم الآخر وعوالم الجن والملائكة والشياطين..

ونصل بذلك للأساس الثانى من أسس المنهج التنويرى فى القرآن الكريم بالنسبة لعالم الغيب وهو:

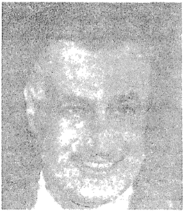
(٢) حصر الإيمان بالغيب على حديث القرآن فقط:

أى أن الله تعالى هو وحده صاحب الحق فى الكلام عن تلك الغيوب، وقد تحدث عنها فى القرآن، والقرآن وحده هو الحديث الذى يجب على المسلم الإيمان به دون غيره.

ونضع الخطوط العريضة لهذا الأساس الثانى فى الحقائق القرآنية الآتية:

(أ) فالله وحده هو الذى يعلم الغيب «قل لا يعلم من فى السموات والأرض الغيب إلا الله» ٦٥/٢٧.

(ب) والله تعالى أعطى بعض الأنبياء العلم ببعض فروع الغيبيات على أنها



جمال عبد الناصر

معجزات لهم مثل يوسف (٣٧/١٢) وعيسى (٣/ ٤٩).

وبعض الأنبياء السابقين لم يعطوا تلك الغيوب أو غيرها فأعلن ذلك وقال «ولا أعلم الغيب» ٣١،١١. وتلك مقالة نوح..

(جـ) وجاء التأكيد على علم بعض الأنبياء ببعض الغيبيات مع التأكيد على أن خاتم النبيين محمداً لا يعلم الغيب، يقول تعالى «وما كان الله ليطلعكم على الغيب ولكن الله يجتبى من رسله من يشاء» ١٧٩،٣. وفى قوله تعالى «قل إن أدرى أقريب ما توعدون أم يجعل له ربى أمداً عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحداً إلا من ارتضى من رسول» ٢٥،٧٢.

(د) وتوالت الأوامر لخاتم النبيين تأمره بإعلان أنه لا يعلم الغيب وأن يقول مقالة نوح: «قل لا أقول لكم عندى خزائن الله ولا أعلم الغيب» ٥٠،٦ .

وتأمره أن يعلن أنه ليس متميزاً على الرسل السابقين وأنه لا يدرى ماذا سيحدث له أو لغيره فى المستقبل فى الدنيا والآخرة «قل ما كنت بدعا من الرسل وما أدرى ما يفعل بى ولا بكم، إن أتبع إلا ما يوحى إلىّ» ٩،٤٦.

وتأمره أن يعلن أنه لا يملك لنفسه ولا لغيره نفعا ولا ضراً ولا يعلم الغيب ولو كان يعلم الغيب لاستكثر من الخير وما وقع فى السوء «قل لا أملك لنفسى نفعا ولا ضراً إلا ما شاء الله، ولو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير وما مسنى السوء» ١٨٨،٧.

ولو كان النبى يعلم الغيب ما وقعت هزيمة أحد وما احتاج إلى جمع المعلومات الحربية عن جيوش أعدائه.

وتأكيدات القرآن فى نفى العلم بالغيب عن خاتم المرسلين نستشف منها أن الله تعالى يرد بها على كل تلك الأحاديث المزورة التى نسبوها للنبى كذبا فى العصور اللاحقة ويجعلونه يتكلم عن الغيبيات من علامات الساعة والشفاعة والخروج من النار وأحوال القيامة وعذاب القبر.. والثعبان الأقرع!!

(هـ) إن الحديث الوحيد الذى ينبغى على المسلم الإيمان به وحده هو حديث الله تعالى فى القرآن، يقول تعالى عن القرآن «فبأى حديث بعده يؤمنون» ٥٠،٧٧، أى بعد القرآن لا إيمان بأى حديث آخر.

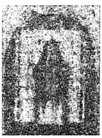
ويتكرر ذلك فى قوله تعالى «أو لم ينظروا فى ملكوت السماوات والأرض وما خلق الله من شىء وأن عسى أن يكون قد اقترب أجلهم، فبأى حديث بعده يؤمنون» ١٨٥،٧.

والاستفهام هنا إنكارى «فبأى حديث بعده يؤمنون»!!

ويزاوج القرآن بين الإيمان بالذات الإلهية وبحديث الله تعالى فى القرآن فيقول داعيا للإيمان بحديث القرآن وحده «تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق، فبأى حديث بعد الله وآياته يؤمنون ؟ ويل لكل أفاك أثيم يسمع آيات الله تتلى عليه ثم يصر مستكبراً» ٦،٤٥.

والله تعالى لا يضع فاصلا بين الإيمان به وحده إلهاً والإيمان بالقرآن وحده حديثا، «فبأى حديث بعد الله وآياته يؤمنون». أى كما أنه لا إله إلا الله فى عقيدة المسلم فكذلك أيضا لا حديث يؤمن به المسلم؛ إلا حديث القرآن فقط.

الأزهر والتنوير



والمستفاد من ذلك أن أى حديث خارج القرآن ليس محلا للإيمان وليس جزءاً فى عقيدة المسلم، ويستطيع المسلم أن يتعامل معه بالإلغاء والنفى والإنكار أو النقاش دون أن ينقص ذلك من إيمانه شيئاً وبمعنى آخر فإن الأحاديث الأخرى المنسوبة للنبى هى قضية علمية ولست قضية إيمانية وذلك ما فهمه بعض المحققين من علماء الحديث الذين قام جهدهم على نفى الأغلبية من الأحاديث وإثبات الأقلية منها، وكانوا فى ذلك يختلفون دون أن يقدح ذلك فى إيمان أحدهم، بل هم عند المتأخرين الأئمة وكبار الصالحين.

ونخلص مما سبق من الحقائق القرآنية أن مجالات علم الغيب (المطلق) المطلوب الإيمان به تنحصر فى ذات الله تعالى وصفاته وأفعاله وفى عوالم الجن والملائكة والشياطين وفى العالم الآخر يوم القيامة، وإن الإيمان بها مقصور على ما جاء عنها فى القرآن الكريم فقط حيث يجب على المؤمن أن يؤمن بحديث القرآن وحده، وأن النبى لا يعلم شيئا من الغيوب وبالتالى فلا يحق لأحد بعده أن ينسب له العلم بالغيب أو ينسب ذلك لأحد من البشر بعد النبى وبذلك تنحصر عوالم الغيب فى تلك الدائرة الضيقة من حيث تحديدها ومن حيث مصدرها، وبالتالى تتسع أمام العقل دائرة البحث فى عالم الحس والمشاهدة أو عالم الشهادة.

المنهج الفكرى التنويرى فى القرآن بالنسبة لعالم الشهادة:

عالم الشهادة هو كل ما يقع فى نطاق الإدراك الحسى للإنسان، وقد سخر الله عالم الشهادة للإنسان حين جعله خليفة فى الأرض يقول تعالى **«وسخر لكم ما فى السماوات وما فى الأرض جميعا منه: ٤٥،١٣»**.

أى أن كل ما فى الكون قد سخره الله تعالى وأخدمه للبشر، وذلك يشمل ما فى الكون من جماد وحيوان وطاقة وأشعة.

والإنسان باعتباره خليفة الله فى الأرض يستطيع أن يمارس تسخير ما حوله والاستفادة منه إذا بحث وتعلم وعرف كيفية تطويع واستخدام الكون المحيط به.

ولذلك عرف الإنسان البدائى تسخير الحيوانات والأنهار والبحار وعرف الاستفادة من النار والطاقة الشمسية، وتلك بعض عناصر الطبيعة التى سخرها الله للإنسان، يقول تعالى **«وسخر لكم الفلك لتجرى فى البحر بأمره، وسخر لكم الأنهار، وسخر لكم الشمس والقمر دائبين وسخر لكم الليل والنهار، وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار: ١٤/٣٢»**.

ولا يزال المجال متسعا أمام الإنسان فى عصرنا ليستخدم مزيداً من عناصر المادة والطاقة والذرة ولا يزال المستقبل يحمل للإنسان مزيداً من الطاقات المدخرة والاكتشافات والاختراعات، وكل ذلك رهين ببحث الإنسان وسعيه فى عالم الشهادة والحس الذى سخره الله تعالى لخدمة الإنسان.

ومن هنا فإن البحث فى الأشياء المادية وغيرها من عناصر الطبيعية من مستلزمات الاستفادة من الكون المسخر لنا. وهذا البحث يعنى سعى الإنسان بكل الطرق المتاحة حسية وعقلية كى يتمكن من استغلال عناصر العالم المحيط به.

والقرآن الكريم يجعل ذلك البحث المادى العقلى العلمى فريضة دينية، ويجعل لهذه الفريضة وسائلها ويجعل لها هدفاً.

وقد عرفت أوروبا أسس البحث التجريبى وبه استطاعت تصحيح منهجها العلمى وخرجت من ظلمات القرون الوسطى إلى عصر التنوير.

ومن عجب أن القرآن أشار إلى أسس البحث التجريبى بل وجعلها فريضة دينية.

فأسس البحث التجريبى فى عالم الشهادة هى النظر العقلى والسير فى الأرض للبحث والاستقصاء واستخدام كل الحواس المتاحة ثم التفكر العقلى للاستنتاج والاكتشاف والاختراع. وبعد هذه الوسائل يكون الهدف النهائى للبحث وهو ليس مجرد الاستفادة ولكن الإيمان بقدرة الخالق جل وعلا وعظيم مابدعه فى الكون وما أنعم به على الإنسان فى هذه الحياة الدنيا. والإيمان بما أخبر به عن العالم الغيبى وعن قدرته على البعث وجمع الموتى يوم القيامة.

والآيات كثيرة فى هذا الصدد وهى تحث على السير فى الأرض والنظر فى آيات الله فى الأرض والسماء ومعظمها يحوى على إشارات لحقائق علمية جاءت مكتشفات العصر الحديث تؤكدها، وتؤكد لنا فى الوقت نفسه أن أسلافنا أهملوا الاستفادة من المنهج العلمى التجريبى فى القرآن وأهملوا أيضاً إشاراته العلمية.

ونكتفى ببعض النماذج القرآنية:

يقول تعالى **«أو لم يروا كيف يبدئ الله الخلق ثم يعيده، إن ذلك على الله يسير، قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق، ثم الله ينشىء النشأة الآخرة، إن الله على كل شىء قدير: ٢٩/ ١٩»**.

فوسيلة البحث فى الآيتين واضحة فى الأمر بالرؤية العقلية والحسية **«أو لم يروا كيف يبدئ الله الخلق ثم يعيده»** ويستطيع أن يرى الإنسان ذلك فى أطوار الحشرة والجرثومة حيث يتعاقب الموت والحياة بأشكال مختلفة: ويأتى الأمر بالسير والاستكشاف والنظر العقلى والحسى.

«قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق» أى استخدام كل الحواس وكل إمكانات العقل للتعرف على عناصر الطبيعة وبداية التطور فى حياة الكائنات على هذا الكوكب، أو تطور علم الحيوان والجيولوجيا من بداية الحياة إلى تطورها واكتمالها..

ويأتى الهدف من ذلك البحث والسير وهو الإيمان بقدرة الله تعالى على الخلق والبعث «قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة إن الله على كل شىء قدير».

والقرآن يحث على البحث فى الأرض وفى البشر أنفسهم «وفى الأرض آيات للموقنين وفى أنفسكم أفلا تبصرون؟ ٥١/ ٢٠.

كما يدعو للبحث فى الأرض والسماء من الغلاف الجوى وأنواعه والنجوم والكواكب وقوانينها وكروية الأرض والجبال ودورها فى تثبيت القشرة وما ينبت على الأرض من نبات «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج، والأرض مددناها وألقينا فيها رواسى وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» ٥٠، ٦.

والقرآن يدعو إلى السير فى الأرض لبحث الآثار القديمة للحضارات البائدة والأمم السالفة كى نعتبر ونستفيد، يقول تعالى «أو لم يسيروا فى الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين كانوا من قبلهم كانوا هم أشد منهم قوة وآثاراً فى الأرض» ٤٠، ٢١.

والقرآن يجعل من سمات الشرك الإعراض عن النظر العلمى العقلى فى السماوات والأرض «وكأيّن من آية فى السماوات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون، وما يؤمن أكثرهم بالله إلا وهم مشركون» ١٢/ ١٠٥.

ويقول يؤنب المشركين «قل انظروا ماذا فى السماوات والأرض وما تغنى الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون» ١٠، ١٠١.

ويجعل الباحث التجريبى الذى يستفيد من بحثه إيمانا - أكثر الناس خشية لله، وقد جاء ذلك فى سياق آيات تحدثت عن بعض مظاهر الطبيعة من إنزال المطر وإخراج الثمرات المختلفة الألوان، والجبال المختلفة الألوان والمختلفة الأعمار مع إشارة إلى أن أقدم الجبال هى أشدها سواداً - أى الصخور الأركية التى تنتمى لأقدم العصور الجيولوجية، بالإضافة إلى الاختلافات الكثيرة فى طوائف البشر والحيوان وفى النهاية يقرر رب العزة أن أكثر الناس خشية لله هم العلماء الذين يعلمون الحقائق العلمية السابقة. يقول تعالى «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود، ومن الناس والدواب والأنعام مختلفة ألوانه كذلك إنما يخشى الله من عباده العلماء» ٣٥/ ٢٧.

والمستفاد مما سبق أن القرآن حدد منهجه فى البحث عن عالم الشهادة وهو أن له وسيلة وهى السير والنظر والبحث والفحص، وجعل له هدفا وهو الإيمان بالخالق جل وعلا وقدرته على الخلق والبعث مما يجعل العالم التجريبى أكثر الناس خشية لله تعالى وأكثرهم إيمانا بما أخبر الله فى كتابه من غيوب تخرج عن نطاق العقل والحس والتجربة.

والمستفاد أخيراً أن كل الأبواب مفتوحة أمام العقل الإنسانى ليبحث ويفكر فى عالم الشهادة الذى سخره الله له بينما يؤمن بما أخبر الله فى القرآن عن عوالم الغيب المحددة، وأن هذا الإيمان بالغيب مع أنه وراء مجال العقل فإنه - أى الإيمان بالغيب - يقوم على أسس عقلية هى الاقتناع العقلى بالله خالق هذا الكون كله، ما كان منه فى عالم المشاهدة لنا وما كان منه غيباً عنا..

تلك هى ملامح التنوير العقلى وأسسه فى القرآن الكريم والخروج عنها دخول فى الإظلام والجهل والخرافة.

وتراث المسلمين - فى أغلبه - وقع فى ذلك حين تنكب أسس التنوير العقلى القرآنى فعرف المسلمون الظلامية والتخلف، ولا يزالون - فقد بحثوا فى الممنوع والغيبيات وأقاموا لأنفسهم خرافات مقدسة بينما تقاعسوا عن البحث التجريبى فى عالم الحس والمشاهدة مكتفين بما لديهم من خرافات واختلافات.

وورث الأزهر كل ذلك فى التراث..، كان مجمل الأزهر مع ظلام التراث كما ورث الحفاظ على القرآن أيضاً.. وكان الأئمة المجددون فى الأزهر أكثر الأزهريين تمسكا بالقرآن واهتداء به واحتكاماً إليه..

المنهج الفكرى للتراث:

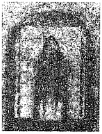
قبل أن نتعرف إلى ملامح المنهج الفكرى للتراث مخالفته للمنهج التنويرى القرآنى نعطى لمحة سريعة عن المراحل التاريخية للحياة الفكرية للمسلمين والتى أنتجت ذلك التراث الذى يقوم الأزهريين على حفظه ورعايته.

بدأت الحياة الفكرية بسيطة ساذجة لا تعرف التخصص ولا التدوين، وإنما قامت على أساس ندوات فى المساجد المشهورة فى المدينة ومكة والبصرة والكوفة ودمشق والفسطاط ويتحدث فى الندوة أحد الصحابة أو التابعين أو المشهورين فى العلم - حسب المراحل الزمنية ويتناول فى حديثه آية قرآنية أو رواية فى سيرة النبى عليه السلام أو شعراً أو قصصًا وتتناقل الناس أقواله بالرواية الشفوية.. واستمرت هذه المرحلة إلى نهاية العصر الأموى تقريباً.

ثم تطورت الحياة الفكرية فى العصر العباسى فأصبحت أكثر تخصصاً وأكثر تعمقا وتعقيداً ودخل فيها التدوين وظهر فيها الأئمة فى الفروع من فقه ونحو وكلام وفلسفة وظهرت المذاهب والفرق والطوائف وانتشر الجدال والمناظرات.

وفى ذلك الازدهار الفكرى اتضح المنهج الغالب لتلك المرحلة وهو الاتجاه العقلى فى علوم الفلسفة والكلام وفى بعض المذاهب الفقهية (الأحناف) بينما نلاحظ الاتجاه المحافظ السلفى فى مذاهب فقهية أخرى، وأن اضطرتها المناظرات إلى التسلح بفنون الجدل

الأزهر والتنوير



والتأثر بالاتجاه العقلى السائد: وبعبارة أخرى كان الاجتهاد هو السمة الظاهرة فى هذه المرحلة التى أنجبت أئمة العلماء فى الفقه واللغة والكلام والفلسفة والحديث والتفسير والتاريخ. ولا يزال أولئك الأئمة يحظون بالتقديس حتى الآن من أئمة المذاهب الفقهية إلى أئمة الحديث (**البخارى ومسلم**) **بقية أصحاب المصادر الأصلية فى الحديث، إلى أئمة النحو (الخليل بن أحمد وسيبويه والكسائى والمبرد وثعلب)** إلى أئمة الأشاعرة المعتزلة وأهل السنة من المتكلمين (**واصل بن عطاء، والنظام، والماتوريدى والأشعرى**) إلى الفلاسفة الذين ساروا على نهج اليونان (**الكندى، الفارابى، ابن سينا**) بالإضافة إلى المؤرخين والأدباء والمفسرين (**الطبرى، الجاحظ**).

وتلك مجرد نماذج يظهر منها أن أولئك الأئمة ظلوا أئمة حتى الآن مما يعطينا فكرة عن المرحلة الفكرية التالية، وهى مرحلة التقليد والسير على نهج الأئمة السابقين دون اجتهاد أو ابتكار.

فالاتجاه العقلى تطرف أحيانا واتجه بالدخول بالعقل الى متاهات الممنوع وفقًا للمنهج اليونانى الأرسطى، وكانت النتيجة إفلاسًا أدى إلى ظهور المذهب الإشراقى أو الصوفى أو البحث عن الحلول من خلال العلم اللدنى الإلهى الذى يشرق فى النفس عن طريق الرياضيات الروحية، وكان **الغزالى** هو زعيم ذلك الاتجاه وبه عقد الصلح بين الفقه والتصوف، ولم يعد التصوف كمبدأ يحظى بالإنكار وإنما اتجه الإنكار نحو متطرفى الصوفية وصرحائهم، وأدت الظروف السياسية السيئة والظرورف الاجتماعية الأسوأ إلى ركون المجتمع إلى دعوة **الغزالى** للكسل العقلى ونبذ الاجتهاد تحت دعوى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان..

وأدت القرون التالية إلى تعميق هذه السلبية الفكرية وتقعيد التقليد فتحول المجتهد الذى كان مجتهداً مطلقًا فى المرحلة السابقة إلى مجتهد فى إطار مذهب فقهى وكثرت المؤلفات التى تشرح ما قاله السابقون ومع كثرتها فلم تضف جديداً،

ودمر المغول بغداد وتراثها العلمى فأعيدت صياغته فى القاهرة حاضرة العالم الإسلامى فى العصر المملوكى، ولكن إعادة الصياغة اكتفت بشرح ما قاله السابقون، وتفاقم الأمر فتحول الشرح الى تلخيص، ثم يتحول التلخيص إلى متن ثم يكتبون الحواشى والشروح على المتون، وبذلك تحولت الحياة الفكرية إلى جمود بعد التقليد ثم إلى تخلف بعد الجمود، وسيطرت الخرافات وأتيح لأولياء الصوفية أن يقولوا ما شاءوا اعتمادًا على تقديس الناس لعلمهم اللدنى. وكلما مرت القرون ازداد التخلف حتى صحا المسلمون على مدافع نابليون فهبوا يواجهونها بالأوراد ودلائل الخيرات، وصحيح البخارى، ومن الطبيعى أن تلك المأثورات كانت قمة التفكير فى الأزهر فى ذلك الوقت.

وبعد هذا العرض السريع للمراحل التاريخية للحياة الفكرية للمسلمين نتوقف مع المنهجية التى سار عليها التراث ومع ملاحظة أننا لا نقصد التعميم وإنما نعطى صورة تقريبية وننصح من يريد التفصيل بالرجوع إلى كتابنا «دراسات فى الحركة الفكرية فى الحضارة الإسلامية». ونكتفى هنا بملاحظات سريعة.

فقد ازدهر علم الكلام على أسس من الفلسفة اليونانية ودارت مباحثه فى الممنوع فى ذات الله تعالى وصفاته وأفعاله وفى عوالم الجن والشياطين والملائكة وأحوال اليوم الآخر، وكان طبيعيا أن يختلفوا وأن يتفرقوا.

قراءة سريعة لفهرس كتاب «مقالات الإسلاميين» **لأبى الحسن الأشعرى** يظهر منها مباحث علم الكلام فى هذه المرحلة الفكرية ومدى الاختلاف بينها.

ومن الطبيعى أن ينتهى هذا الخلاف الى لا شىء مما أدى إلى ظهور الاتجاه الصوفى فأعلن العقل إفلاسه وأفسح المجال للخرافة وادعاءات العلم اللدنى فى تفسير القضايا الغيبية وغيرها.. وبينما كان الجدل قائما فى المرحلة المزدهرة فإن مرحلة التقليد والجمود قد فرضت التسليم والإيمان بكل ما يقوله الأولياء.

وورث الأزهر تراث المرحلتين، فتحول علم الكلام الى مقرر دراسى باسم علم «التوحيد» الذى تناول البحوث العقلية - بإيجاز - فيما يخص الذات الإلهية ولم ينس بعد أن بحث فى الممنوع بالأدلة العقلية أن يطالب فى أمور التصوف وكرامات الأولياء بالتسليم ونسيان العقل.. وذلك ما كان مقرراً علينا فى الثانوية الأزهرية فى مادة التوحيد فى كتاب «الجوهرة» وفيها أردأ أنواع التخلف العقلى لأن مؤلفها من مواليد العصر العثمانى.

وحتى الآن لايزال علم الكلام وملحقاته من أهم الأقسام فى كلية أصول الدين.. قسم «العقيدة والفلسفة»!! وطالما تعلق الأمر بالعقيدة وطالما أصبحت مقولات التراث تدخل فى إطار الإيمان والدين فلا مجال للمناقشة، حتى لو تسلح من يناقش بآيات القرآن الكريم.

وجدير بالذكر أن البحث العقلى فى العصر العباسى - فى موضوع الجن والملائكة والشياطين - دار فى المجال النظرى والاستشهاد برؤيتهم لبعض الآيات مع اختراع الأحاديث. ولكن تحول المنهج فى عصر التصوف والردة العقلية إلى خرافات

محصنة تحظى بالتقديس، حيث يؤلف الأشياخ كتباً فى التعامل مع الجن والحديث مع إبليس والشياطين، ومن أهم الكتب فى هذا المجال «آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان» تأليف العلامة المحدث **القاضى بدر الدين الشبلى ت ٧٦٩**، وكتاب الإمام عبدالوهاب الشعرانى «الران» وفيه يدعى أن الجن أتت إليه تستفتيه فكتب ذلك الكتاب فى الرد على أسئلتها وقد عاصر الشعرانى العصرين المملوكى والعثمانى وظل تأثيره فعالا فى العصر العثمانى.

ومؤلف كتاب «الجوهرة» فى علم التوحيد والذى كان مقرراً علينا فى الثانوية الأزهرية اقتبس كثيراً من الخرافات عن كتب **الشعرانى** خصوصاً عن الجن والملائكة وأولياء الصوفية والعلاقات بين الجميع.

ونحن الآن نسعد بما أفرزته «الصحوة» الدينية من مؤلفات عن الجن والشياطين والمس الشيطانى والعلاج الروحانى وكلها تستلهم التراث العثمانى وخرافاته وتستشهد بإنجازات العصر العباسى فى اختراع أحاديث عن التعامل المادى بين البشر وإبليس.

وتدخل بذلك على علم الحديث.

ـ صحيح أن القرآن يؤكد أن حديث القرآن هو الذى يجب الإيمان به وحده.

ـ وصحيح أن سنة النبى هى التطبيق العملى لأوامر الله تعالى وقد «كان **خلقه القرآن**».

ـ وصحيح أن الدين قد اكتمل بالقرآن الكريم وتدوينه والله تعالى يقول «**اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام دينا**» ٣،٥ .

ـ وصحيح أن النبى نهى عن كتابة شىء فى الإسلام غير القرآن لأن القرآن هو الدين.

ـ وصحيح أن النبى بلغ الرسالة كاملة بالقرآن وتدوينه وحده ولوكانت تلك الأحاديث جزءاً من الدين لأمر بكتابتها، والذين يزعمون أن تلك الأحاديث جزء من الدين إنما يتهمون النبى ـ بدون أن يقصدوا ـ بأنه لم يبلغ ذلك الجزء، فالأفضل لهم أن يعتبروا الأحاديث قضية علمية وليست قضية دينية..

وكل ذلك صحيح ويثبت أن الأحاديث التى كتبوها واختلفوا فى روايتها وفى إسنادها كانت قضية علمية فى ذهن بعض المحققين، وإلا كيف نفسر ذلك التسامح بين علماء العصر العباسى فى رواية الأحاديث المتناقضة، وتلك ظاهرة ملحوظة فى «صحيح البخارى» نشهدها فى الصفحة الواحدة، وفى «موطأ مالك» أيضاً ولأنها قضية علمية فقد كان مسموحا للتلميذ أن يختلف مع أستاذه، بأن يورد أحاديث لم يذكرها أستاذه، وبأن يكذب أحاديث صدقها أستاذه، فالبخارى اختار حوالى (٣) الآف حديث من بين (٦٠٠) ألف حديث شائعة فى عصره، أى بنسبه ١/٢٪، ومع ذلك فإن تلميذه مسلم أورد فى صحيحه أحاديث اعتبرها البخارى كاذبة فلم يذكرها، وألغى مسلم أحاديث اعتبرها البخارى صحيحة، ولكن كذبها مسلم.. وجاء (الحاكم) فى (المستدرك) فاستدرك على الاثنين معاً، وهم جميعا أئمة، لم يتهم أحدهم الآخر بالكفر، إذن هى قضية علمية وليست قضية دينية.

وكان ذلك فى عصور الاجتهاد.

ثم جاء عصر التقليد وتقديس الأئمة ومصنفاتهم فتحولت قضية الأحاديث إلى قضية دينية، وأصبح الاعتراض على حديث فى البخارى مستوجبا للاتهام بالكفر والردة.. وذلك ما أرجعته لنا الصحوة الدينية فى عصرنا البائس..

إلا أن المهم بالنسبة لقضية التنوير أن تلك الأسفار أضافت الألوف من النصوص المقدسة والتى أضحت متاريس أمام حركة العقل تمنعه من الاقتراب منها إلا بالتسليم والخضوع.

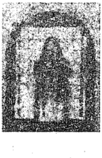
صحيح أن العوام والطبقات الشعبية فى عصر الاجتهاد العباسى كانت على استعداد لتصديق كل ما يقال لها طالما كان منسوباً للنبى ومروياً فى صيغة حديث ولكن عصور التقليد والخرافة فى العصرين المملوكى والعثمانى شهدت السيطرة الكاملة لعقلية العوام ـ إذا كانت للعوام عقلية ـ وأصبح الفقهاء والأئمة فى ذلك الوقت أكثر تعبيراً عن الشعب وأكثر التحاما به حيث أذابت الفوارق العقلية والعلمية بين العالم والعامى، وذلك فى الأغلب طبعاً.

يروى **أبو الفرج الأصفهانى** فى كتابه «الأغانى(٢)»، أن الشاعر العتابى كان يسير فى عصر المأمون وهو يأكل خبزاً على الطريق ببغداد فرآه عثمان الوراق فقال له: ويحك أما تستحى، أى من أنه يأكل الطعام فى الطريق، فقال الشاعر: أرأيت لو كنا فى دار فيها بقر، كنت تستحى وتحتشم أن تأكل وهى تراك؟ فقال: لا. قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر، فقام الشاعر ونادى فى الناس فاجتمعوا إليه وقام فيهم واعظا وخطيبا حتى كثر عليه الزحام. واستطرد فى القصص ورواية الأحاديث حتى سيطر على أفئدة الحاضرين، ثم قال للناس: روى لنا غير واحد أن من بلغ بلسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار، فكأنما كان ذلك منه إشارة للناس فلم يبق أحد منهم إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه، ليرى إن كان يبلغها أم لا..

كان الوعاظ والقصاصون ـ أصحاب القصص ـ يستولون على أفئدة الناس بالأحاديث والقصص، وطالما كانت تلك المرويات منسوبة للنبى فالناس يصدقونها بمجرد أن يقال «قال رسول الله» وبالتالى يتعطل العقل ويمتنع التفكير.

وزادت المأساة فى عصور التقليد والتصوف، ولم يعد أحد يتقيد بالسند والرواية عن النبى، بل كان من حق الصوفى أن يدعى الوحى وأن يقول «حدثنى قلبى عن ربى» بل ويدعى أنه يرى النبى فى المنام أو حتى يدعى رؤية الله، ويروى عن الله مباشرة ويروى عن النبى مشافهة. وفى مخطوطة «مناقب **السيوطى**» فى دار الكتب المصرية، وفى ترجمة **السيوطى** التى كتبها له **الشعرانى** فى كتابه «الطبقات الصغرى» أساطير تحكى عن **السيوطى** أن النبى كان

الأزهر والتنوير



يأتى إليه فى اليقظة يستفتيه ويقول النبى **للسيوطى**: هات يا شيخ الحديث..!! وكانوا يصدقون ذلك (٣)..

ومن يقرأ «إحياء علوم الدين» **للغزالى** يجده ممتلئا بمرويات عن الرسول يقول **العراقى** فى التعليق على أكثرها إنها ضعيفة أو باطلة أولا أصل لها، هذا مع أن **العراقى** يقدس صاحب الإحياء. كما أن القارئ يجد كتاب «الإحياء» ممتلئا بمرويات اخترعها **الغزالى** تحت مقولة «أوحى الله لبعض الأنبياء» أو «روى بعض الصالحين» أو «قال الله لبعض الصالحين» وبهذا أراح **الغزالى** نفسه عن نقد أصحاب الإسناد والجرح والتعديل، ولايزال «إحياء علوم الدين» يحتل مكانة مقدسة فى عقولنا، وقد قال فيه الإمام **النووى** «كاد الإحياء أن يكون قرآنا» وردد الشيخ **عبدالحليم محمود** هذه العبارة فى حديث إذاعى سمعته بنفسى!!

وطالما يحتل «الإحياء» وغيره تلك المنزلة المقدسة فقد أخذ العقل إجازة مفتوحة!!

والصحوة الدينية الراهنة - والتى يحسدنا عليها الغرب - لاتهتم كثيراً بخرافات التصوف لأنها مشغولة بخرافات أخرى صيغت فى شكل أحاديث حملتها كتب «الصحاح». ومنها حديث واحد قامت على أكتافه أضخم عملية لبناء المساجد فى تاريخ مصر الإسلامية، فبهذا الحديث تم بناء حوالى ٣٨ ألف مسجد، إنه حديث «من بنى لله مسجداً ولو كمفحص قطاة بنى له قصراً فى الجنة».

يقوله جامعو التبرعات فى الطرقات والمواصلات، ويسارع السامعون الأبرار إلى التبرع بأسرع مما أخرج السامعون للشاعر **العتابى** ألسنتهم كى يبلغوا بها أنوفهم فى القصة التى ذكرناها آنفاً.

والمتبرعون الأبرار دفعوا عن طيب خاطر لأن محترف التدين يقول «قال رسول الله..» وذلك فعلا حديث أورده **ابن ماجة** فى سننه إلا أنه مكذوب لم يقله النبى، ولسنا هنا فى مجال انتقاده من حيث السند أو مخالفة متنه للقرآن، فذلك شرحه يطول، ولكن نكتفى بتعقله لكى ندعو القارئ إلى أن يستعمل عقله فى كل ما يلقى على مسامعه من محترفى التدين.

إن الحديث يقول «من بنى لله مسجداً ولو كمفحص قطاة بنى الله له قصراً فى الجنة» أى هو حكم عام يستطيع به **مناحم بيجين** أن يتمتع بقصر فى الجنة إذا بنى لله مسجداً، أى ليس مهما أن تكون عاصيا أو كافراً أو مجرماً يكفيك أن تسرق الملايين ثم تبنى بالألوف مسجداً وتحظى بالجنة.

هل يستقيم ذلك مع ما نعرفه من عدل الله تعالى؟

ثم ما معنى «مفحص قطاة»؟

القطاة طائر صغير الحجم، وحين تفحص برجلها فإن مفحص رجلها لايتجاوز بضع سنتيمترات.. أى إذا بنيت لله مسجداً مساحته بضع «سم٢» مربع بنى لك قصراً فى الجنة..!!

فمن ذلك المجنون الذى يبنى مسجداً بهذه المساحة؟ ومن أولئك المجانين الذين يريدون الصلاة فى ذلك المسجد؟ وهل هو للبشر أم للنمل..

والذى نؤمن به أن الله تعالى يختار الأنبياء من خيرة البشر يقول تعالى **«الله أعلم حيث يجعل رسالته»** ١٢٤،٦ .

ولذلك فإنه يستحيل أن ينطق خاتم النبيين بمثل ذلك الهزل..

ولكن على أكتاف ذلك الهزل تم بناء آلاف المساجد فى وقت لايجد فيه الشباب مسكنا ليتزوج، وتقول الإحصائيات أن عدد الشباب الذين بلغوا سن الزواج ولايجدون الفرصة وصل الى (٧) ملايين أعزب (٤)!! وفى الإسلام كل الأرض مسجد، والله تعالى يقول **«فى بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه»** ٢٦،٢٤ قال «فى بيوت» ولم يقل فى مساجد، ولاضير من تعمير بيوتنا بالصلاة وذكر الله وأن توجه أموالنا لبناء مساكن اقتصادية يتزوج فيها الشباب والشابات وينجو المجتمع من الانفجار ومن الانحلال ومن الذين جمعوا الملايين باسم الدين وأقاموا مساجد ينشرون فيها أحاديث، ما أنزل الله بها من سلطان..

ولكن صوت العقل الذى هو صوت الإسلام الحق يضيع دائما إذا نطق محترفو التدين بأكاذيب، طالما يقولون: قال رسول الله!!

وتلك الأحاديث كانت مجالا لكل ما يهزم العقل ويعطله، وكل ما يخالف القرآن ويناقضه..

إن الله تعالى يقول عن إبليس وصنفه **«إنه يراكم هو وقبيله من حيث لاترونهم»** ٢٧،٧ ومع ذلك يروى **البخارى** قصصا عن **أبى هريرة** الذى ضبط إبليس يسرق القمح من المسجد وكيف إنه أوثقه وكيف خدعه إبليس أكثر من مرة، وروايات أخرى نخجل من ذكرها أوردها **البخارى** فى عصر الاجتهاد، ولكن العصور اللاحقة اتخذت منها حجة ترسى عليها آلاف المأثورات عن العلاقة الحسية المادية بين البشر والجن والشياطين والمس الشيطانى والعلاج الروحانى والسحر والشعوذة..

والله تعالى يؤكد أن النبى لايعلم الغيب وأنه لاشأن له بالكلام مطلقا عن أحوال الساعة بالذات، ويلفت النظر تكرار السؤال للنبى فى حياته عن الساعة وموعدها، وكان النبى لايجيب، ولكن ينتظر الإجابة من الله

تعالى، وتتكرر الإجابة تؤكد فى كل مرة أن النبى لايعلم شيئًا والأدلة فى القرآن كثيرة، وننصح لمن يريد الاستزادة بالرجوع للمعجم المفهرس فى مادة «يسألونك» و«الساعة». ونكتفى بقوله تعالى «**يسألونك عن الساعة أيان مرساها، فيم أنت من ذكراها؟ إلى ربك منتهاها، إنما أنت منذر من يخشاها**» ٤٢,٧٩ . ويقول تعالى «**يسألونك عن الساعة أيان مرساها قل إنما علمها عند ربى لايجليها لوقتها إلا هو، ثقلت فى السموات والأرض، لاتأتيكم إلا بغتة، يسألونك كأنك حفى عنها قل إنما علمها عند الله، ولكن أكثر الناس لايعلمون**» ١٨٧,٧.

ومع ذلك فإن أغلب الأحاديث المنسوبة للنبى فى كتب الصحاح تدور حول الغيبيات وعلامات الساعة وأحوال القيامة والشفاعة وغيرها وكان ذلك فى عصر الاجتهاد و«كتب الصحاح» الستة.

ثم جاء التقليد والجمود فأصبح من حق الصوفية الكلام فى الغيب وما سيحدث وما لهم من شفاعة وحظوة عند الله، وذلك «الكشف» الصوفى تمتع بالتقديس والتصديق «ومن اعترض انطرد» «وإذا قال المريد لشيخه لماذا فقد ضل.»

وتكاثفت سحب الخرافة لتملأ العقول الفارغة بالتخلف..

والقرآن كان يؤكد بشرية النبى

كان أعداء النبى يستكثرون عليه النبوة لأنه بشر مثلهم «**وأسرُّوا النجوى الذين ظلموا: هل هذا إلا بشر مثلكم**: ٣,٢١» ويؤكد القرآن فى المقابل أنه «بشر مثلكم» يقول تعالى يأمره «**قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلى إنما إلهكم إله واحد**» ١١,١٨ .

ولكن تلك الأحاديث فى عصر الاجتهاد جعلت المسلمين يؤمنون بشخصية أخرى للنبى فيها ملامح الألوهية أكثر من ملامح البشرية تجعله معصوما عن تصرفات البشر وتتناسى ما فى القرآن من عتاب ولوم للنبى، وتجعله متصرفًا ومتحكما فى يوم الدين مع أن المسلمين ينطقون فى الصلاة عن الله تعالى «مالك يوم الدين»!! وتجعله مخلوقا من نور الله ومخلوقاً قبل آدم.

ثم جاءت عصور التقليد والتصوف فتوسع الصوفية فى تأليه النبى بنفس ما توسع الشيعة فى تأليه (علىّ) وآله، وبنفس توسع الصوفية فى تأليه أوليائهم..

وكلما ازداد عدد البشر المؤلهين وأسفارهم وأقوالهم تضاءلت المساحة المتاحة أمام حركة العقل وازدادت مساحة الإظلام..

والذين آمنوا بتلك الأقاويل كلها وخُدعوا بها لم يجد أحدهم الوقت الكافى ليتدبر قوله تعالى عن القرآن «**فبأى حديث بعده يؤمنون**»؟!!

وانعكس ذلك على حركة العقل فى عالم الشهادة والبحث فى العلوم الطبيعية..

فى عصر الاجتهاد سادت النظرة العقلية النظرية فى العلوم الطبيعية، وكانت الفلسفة تعنى الكيمياء والطب والحركة (الميكانيكا) بالإضافة إلى المنطق والإلهيات والحكمة.. وذلك امتداداً لمنهج الإغريق.

ومع ذلك فقد أفلت بعض الباحثين من ذلك الحصار وأجرى بعض التجارب وكتب مؤلفات من واقع التجربة العملية..

- فعل ذلك **الجاحظ** فى كتابه الحيوان، والطبيب الفيلسوف **الرازى** فى كتابه «الحاوى» الذى دوّن فيه مشاهداته للمرضى وكان أستاذاً رائداً فى الطب الإكلينيكى..

وفعل ذلك **جابر بن حيان** فى الكيمياء..

- ومن غير المشهورين **أبو الحسن القواس** فى كتابه عن الحمام الزاجل، وقد وصف أنواع الحمام وتفصيلاته الدقيقة من الألوان وعدد ريش الجناحين والذيل والفرق بين الذكر والأنثى فى السلوك والمظهر وبيان صفات الطائر الفاره القوى وكيفية معرفته حين يكون صغيراً وواضح أنه اعتمد على الملاحظة والتجربة والمشاهدة العملية.

ومنهم أيضا **ابن الجزار** فى كتابه عن الأحجار الكريمة، **والمقدسى ومحمود ابن أحمد التميمى** فى كتابه «طيب العروس» عن أنواع الطيب والعطور وكيفية استخراجها وصناعتها.

وتلك نقطة مضيئة رأينا الإشارة إليها والإشادة بها مع أنها لاتعد ظاهرة فى المجرى الفكرى العام لعصر الاجتهاد العقلى النظرى،

ويقابل تلك الإيجابية فى الاتجاه التجريبى ظاهرة سلبية بدأت على استحياء ولكنها وضعت الأساس الدينى لتدخل الخرافة الدينية فى العلوم الطبيعية، **فالبخارى** يروى حديثا يفسر به حركة الشمس الظاهرية يقول: إن الشمس حين تغرب تصعد إلى عرش الرحمن وتقول له يا رب إن قوما يعصونك، فيأمرها بالرجوع فترجع، وبعد تلك المعلومة «المقدسة» عن علم الفلك لانتصور ممن يؤمن بذلك الحديث أن يعتقد غير ذلك..

وابن عباس كان له رأى فى تفسير حركة الزلازل سبق به **ريختر** ومقياسه فهو يرى أن الأرض يحملها حوت ضخم هو المقصود بقوله تعالى «**نون والقلم وما يسطرون**»، وقد احتفل **ابن كثير** فى العصر المملوكى بذلك التفسير وأورده فى تفسيره لسورة القلم..

ومن الطبيعى أن تلك الخرافات الدينية كفيلة بتعطيل العقل عن المعرفة وعن السعى لها، فالدولة العباسية كانت لاتستريح لمن يخالف فتوى **لابن عباس** جد الخلفاء العباسيين والذى جعله المنافقون من العلماء حبر الأمة كى يتقربوا للخلفاء. وصاغوا له فتاوى وآراء وروايات هائلة فى الأحاديث مع أنه نشأ فى مكة ومات النبى وهو دون الحلم صغير السن.. ولكن كان يكفى أن يقال رأى **لابن عباس** أو فتوى حتى تخضع الجباه خوف الاتهام بالزندقة وحد الردة الذى اخترعه العباسيون للتخلص من أعدائهم باسم الدين..

والطريف أن بعضهم تجرأ على رأى **ابن عباس** فى موضوع الحوت الذى يحمل الأرض ومع ذلك فلم يتعرض لسوء لأنه عاش فى القرن السابع الهجرى يحظى

الأزهر والتنوير



بالتقديس، ولايزال فى أفئدة المصريين وغيرهم يحيا متمتعا بالتقديس والتعظيم.

وبعد سقوط بغداد أفتى إبراهيم الدسوقى الصوفى المصرى المشهور فى تفسيره لسورة الزلزلة بأنه بعد أن فكّ طلاسم سورة الزلزلة عرف «أن الأرض يحملها ثور بقدرة رب العالمين»!!

بسيطة..!!

وندخل بذلك على عصر التقليد والجمود والخرافات المقدسة وأثرها فى وأد الحركة العلمية التجريبية فى العلوم الطبيعية..

فقد سيطر التفكير الخرافى على النظرية الطبيعية بعد أن حوصرت العلوم العقلية مثل المنطق والرياضيات والحركة، وبعد أن تحولت الكيمياء من التجارب البسيطة التى كان يجريها جابر بن حيان إلى تعاويذ سحرية وقوة نفسية اعتقدوا أن الأولياء أصحاب الكرامات هم الذين يملكونها من دون العالمين..

ولذلك أصبحت «الكيمياء» مرتبطة بالسحر والشعوذة والتصوف وأوليائه وأصبحت مرضا نفسيًا يدمن كثيرون محاولة تعلمه للوصول إلى الوصفة السحرية التى يتحول بها المعدن الخسيس إلى ذهب ويتم بها الوصول إلى إكسير الحياة الذى يشفى جميع الأمراض..

وبعد أن كان الجاحظ يجرى التجارب على الطيور وبعد أن كان أبو الحسن القواس يلاحظ سلوك الحمام الرسائلى (الزاجل) فى دأب وصبر أصبح الدميرى فى العصر المملوكى يؤلف مجلدات ضخمة عن الحيوان ينقل عن السابقين ويضيف إليها خرافات من عصره وأساطير تخجل من ذكرها «جدتى» يرحمها الله.

وبعد أن كانوا يقيمون مطارات للحمام الزاجل لينقل الأخبار من العراق إلى مصر، ومن المغرب إلى القاهرة، تكفلت الكرامات الصوفية بخلق دنيا من الخيال يستطيع بها الولى الصوفى أن يكون من أهل الخطوة يحج إلى مكة ثم يعود فى الوقت نفسه، وربما يراه الناس فى مكانين متباعدين فى الوقت نفسه. بل اخترعت الكرامات الصوفية نوعًا من رواد الفضاء وهم الأولياء الطيارون الذين يطيرون فى الفضاء ومحطتهم المثالية «جبل قاف» الذى يتردد ذكره فى المصادر الصوفية وتحيط به «حية» هائلة!! وأصناف أخرى من الكرامات قامت بتوفير أحلام اليقظة بالمجان للكسالى والمتخلفين عقليا وحضاريا، والويل كل الويل لمن يعترض أو ينتقد أو ينكر كرامات الأولياء.

ومن يقرأ كتاب الإمام الشعرانى «لطائف المنن الكبرى» يرى العقلية التى سيطرت على المسلمين فى العصر العثمانى، ويرى جرأة الشعرانى على الادعاء بأساطير شتى من الكرامات التى يقوم بها، ومن كراماته الطريفة أنه كان يركب محفة تطوف به الأرض يبدأ من القاهرة إلى أقاليم مصر والسودان والعراق والحجاز والهند والسند، ويزور الأولياء ويمر فوقهم ما عدا سيده أحمد البدوى وإبراهيم الدسوقى وبقية الأربعة الأقطاب فإن المحفة تمر من تحت أعتابهم..

وفى الوقت الذى يتكلم فيه الشعرانى بهذه الأساطير المقدسة كانت أوروبا تكتشف العالم الجديد فى أمريكا وغيرها..

وفى الوقت الذى كان فيه السيوطى (ت ٩١١) يؤلف الأحاديث ويكتب فى «أحكام الحشفة»(٦) و«رقائق الأرج فى دقائق الغنج» (ليس فى العنوان غلطة مطبعية!!)، و«رشف الحلال الزلال»(٧) وغيره من فقه النصف الأسفل كانت أوروبا تطور مدافعها وأساطيلها وتسير فى الأرض لا لكى تنظر كيف بدأ الله الخلق بل لكى تستعمر أولئك الخلق!!

وبينما كان الأزهر مشغولا بالحواشى والمتون وبالجدال الفقهى حول من حمل قربة فساء هل ينقض وضوءه أم لا، وغيرها من الصور الفقهية التابعة للنصف الأسفل ومتطلباته، وبينما كانت الخرافات الصوفية تحلق فى سماء الأزهر عن الأولياء الطيارين وأصحاب الكشف المبين كانت مدافع نابليون تدك القاهرة وكانت خيوله تدخل الأزهر ليدخل الأزهر ومصر فى عصر جديد.. عصر التنوير الذى انتهى بنا إلى صحوة مزيفة..

الحركة التنويرية فى الأزهر فى العصر الحديث:

أفاق المسلمون على مدافع نابليون وقد أدركوا أنهم متخلفون، وبعد رحيل الحملة بدأ محمد على إقامة الدولة الحديثة فى مصر على النسق الأوروبى، ولم يكن يريد للأزهر دوراً فى حركته الإصلاحية، لذا اضطهد الأشياخ وأبعدهم عن مسيرته ضمن كل الرموز القديمة، لذلك استولى على أوقاف الأزهر، وأرسل بعثات لأوروبا وأنشأ المدارس واتجه للتصنيع.

وخفت هذا النشاط بانهيار المشروع السياسى لمحمد على، ثم عاد النشاط فى عهد الخديوى إسماعيل الذى عمل على تطوير الدولة المصرية بالطريقة الأوروبية إلا أنه لم ينظر للأزهر نظرة عدائية فألحق به بعض التجديد خصوصا فى مشيخة الشيخ العروسى.

وجاء الاحتلال الإنجليزى لمصر سنة ١٨٨٢ وسيطر على كل شىء ماعدا الأوقاف والمحاكم الشرعية والأزهر، وفى هذه الفترة ظهر الدور الإصلاحى للشيخ محمد عبده، وكان الشيخ محمد عبده قد بدأ فكره الاصلاحى فى مقالات ظهرت مع بداية

جريدة الأهرام إلا أن كفاحه ضد إنجلترا شغله عن هذا السبيل، ثم عاد الى مصر من المنفى وقد عزم أن يبدأ بداية جديدة تتركز فى التعاون مع الوضع القائم ليتفرغ لإصلاح الأمة ونهضتها وكان يعتقد أن الإصلاح يبدأ من الأزهر. وقد قال لتلميذه رشيد رضا «إن إصلاح الأزهر أعظم خدمة للإسلام فإن إصلاحه إصلاح لجميع المسلمين، وفساده فساد لهم، وأن أمامه عقبات وصعوبات من غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم(٨).

أى كان محمد عبده يدرك أن الإصلاح يبدأ بالتراث الذى زاد الأشياخ غفلة وأنشأهم على عبادة التقليد ورسوخ العادات القديمة.

وصح ما توقعه محمد عبده من عنت المشايخ الرافضين، إلا أن حركته أحدثت مدرسة تنويرية استمرت الى أن كان من تلاميذها المتأخرين الشيخ محمود شلتوت شيخ الأزهر الأسبق، وتميزت مدرسة محمد عبده بالاتجاه العقلى التنويرى وعدم التعويل على أحاديث الآحاد وهى تمثل أكثر من ٩٩,٩٩٪ من الأحاديث، وعدم الاكتراث بالتصوف وخرافاته. ومع تلك المكانة التى كانت لأعيان مدرسة محمد عبده إلا أن مجمل الأزهر كان ضد الحركة التنويرية ولسنا فى مجال الإطالة فى ذلك.

ثم دخل الأزهر فى مرحلة جديدة فى عهد عبدالناصر الذى طور الأزهر وأخضعه لقوانين الدولة وإدارتها وأدخل فيه العلوم الحديثة والكليات العملية واللغات الأجنبية، وأصبح الأزهر جزءاً من المشروع القومى الذى كان الشغل الشاغل لمصر فى عهد عبدالناصر.

وسقط المشروع القومى بهزيمة ١٩٦٧.

وحل محله مشروع الدولة الدينية، ذلك المشروع الذى هزمه عبدالناصر ولكنه عاد للظهور بثبات بعد النكسة منتهزاً الخلل النفسى الذى عم المصريين وقتها، وكان مشروع الدولة الدينية يتسامح مع كل عوامل الإظلام والخرافة مقابل أن يجمع حوله كل الروافد الدينية فى اتجاه واحد هو الحاكمية.

وأتاح عصر السادات المجال لتدعيم مشروع الدولة الدينية خصوصاً بعد حرب ١٩٧٣. فالسادات هادن التيار الدينى وسمح له بتثبيت قواعده فى التعليم والثقافة والإعلام، وأتاح سلطة أكبر للأزهر للتدخل فى حرية الفكر، وفتح أبواب مصر أمام زعماء الإخوان للعودة والسيطرة..

إلا أن إسهام السادات لم يكن هو العامل الوحيد..

فعصر السادات وما نتج عنه من تحولات أضاف تدعيما أكبر للتيار الدينى فالانفتاح والتكالب على الثروة أضاع المشروع القومى وأحل محله المشروع الفردى أى تحول من عصر الثورة الى عصر الثروة، حيث يحاول كل فرد أن يحقق ما يستطيع من الثروة وبأى كيفية ليكون له اعتبار فى المجتمع الجديد الذى يقيس الفرد بما يمتلك وليس بما يقدم أو بما يضحى من أجل المجموع.

وفى عصر البحث عن الثروة نزح كثير إلى بلاد النفط من عمال وفلاحين وموظفين ومثقفين وأساتذة جامعات وظهرت سلوكيات جديدة وظهرت معها مؤلفات جديدة كتبها أصحابها بدون اقتناع إلا بالريال والدولار. ولكن تلك الكتب احتوت نصوصاً دينية من تفسيرات وأحاديث وفتاوى وتأويلات، وتلك الكتب أتيح لها فى ظل الوضع الجديد أن تعيد صياغة عقول الشباب على الفقه الحنبلى الوهابى البدوى..

فالشباب الذى سافر لبلاد النفط أصبح مرتبطا بذلك الفكر البدوى التراثى بحكم علاقاته الاقتصادية.

والشباب الذى عاش محروما - أو عاش على أمل السفر لبلاد النفط - اختار أن يتدين بالفقه البدوى هرباً من الواقع الأليم وأملا فى نعيم النفط أو نعيم الآخرة..!!

وبذلك ظهر مايعرف بالصحوة، وهى فى الواقع ردة إلى القرون الوسطى وتدينها الزائف المنغلق والذى يناقض التنوير القرآنى.

ومن الطبيعى أن يكون مجمل الأزهر ومعظم أشياخه مع الواقع الجديد ليس فقط فى أن الواقع الجديد يمثل ترجمة حياتية واقعية لكتب التراث ولكن أيضا لأن المشروع الدينى السياسى يحمل المستقبل الأفضل للشيوخ حيث سيكون فيه مصدر السلطات ومنبع الكهنوت.. أو هكذا هم يتخيلون!!

ولذلك انطفأت تماما تلك الجذوة التى أشعلها محمد عبده، ولأول مرة يتم الصلح بين السلفية والصوفية فى إطار الأزهر والدعوة للدولة الدينية، وصار واضحا أن الأشياخ يعملون بكل دأب وبتؤدة فى تقويض أركان الدولة التى يعملون فى خدمتها انتظاراً للحكم القادم..

وفى هذه الحالة المتردية أصبح المفكرون المستنيرون يتمنون الرجوع للوراء إلى عهد الإمام محمد عبده أو حتى عصر الشيخ شلتوت بديلا عن عصر **الغزالى وعمر عبدالرحمن..!!**

وبعد!!

إن إصلاح الأزهر ممكن، وقد قام به محمد عبده بمفرده ولم يكن حاكم مصر يبد أنه فعل ما فى وسعه ونجح، والسياسة الناجحة **هى فن الممكن فى زمن المستحيل..**

ومصر اليوم تواجه خطر الدولة الدينية إن قامت فلن تبقى ولن تذر.. ولابد من الإصلاح، وأن يبدأ الإصلاح من الأزهر ثم يشمل بقية القطاعات.. **وهذا ممكن فى زمن الممكن.**

وأخشى إن تأخرنا أن يصبح **مستحيلا فى زمن المستحيل..**

اللهم بلغت.. اللهم فاشهد. ■

الهوامش

(١) تاريخ الإمام محمد عبده: ٤٩٣,١ : ٤٩٤

(٢) الأغانى ١٤/ ٥.

(٣) الطبقات الصغرى للشعرانى ٢٩: تحقيق عبدالقادر عطا.

(٤) جريدة الوفد بتاريخ ١٩٩٣/٧/١٦.

(٥) طبقات الشرنوبى للعلامة البلقينى. تفسير سورة الزلزلة.

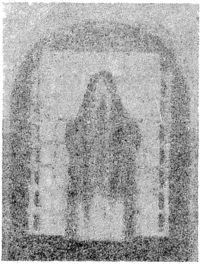
(٦) ذكره السيوطى ضمن مؤلفاته فى ترجمته لنفسه فى كتابه «حسن المحاضرة» ١ و ٣٤٢.

(٧) مخطوطات السيوطى بدار الكتب: مجاميع تيمورية رقم ٧٢.

(٨) تاريخ الإمام محمد عبده ٤٢٥,١ .

فتوى العثمانلي.. قرون من التخلف

فيليب عطية



فإذا كان بناء العالم الحديث وصرح الحضارة الحديثة يؤرخ له بمطلع القرن السادس عشر، أو على وجه الدقة «بعصر النهضة الأوروبية والإصلاح الديني، والحركة الإنسانية، والكشوف الجغرافية، واختراع الطباعة، وتفكك الوحدة الدينية للعصر الوسيط، وكلها تقع تحديداً فيما بين عامي (١٤٥٣ ـ ١٥١٧م)، فلقد كان لـ «مصر» في تلك الفترة مصير آخر، نتأمله لا من منطلق البحث التاريخي البحت بل لأن كثيراً من ملامح تلك الفترة تلقي بظلالها الكئيبة على واقعنا المعاصر.

غزو همجي يتستر بعباءة الدين، لقمة سائغة في ظل نظام متداع، نهب منظم باسم الخلافة، وضرب من العزلة والتخلف لا نبالغ إذا قلنا: إنه أسدل على البلاد ظلاماً كثيفاً. أما الغزو فهو الغزو العثماني، وأما النظام فهو النظام المملوكي أو دولة المماليك الجراكسة، التي كانت بذرة موتها في رحم مولدها منذ اعتلاء السلطان «برقوق» عرش السلطنة عام ١٣٨٢م.

وطأة الغزو سجلها المؤرخ المصري «ابن إياس» فأبدع تسجيلها حين قال: ومن عهد عمرو بن العاص فاتح مصر سنة اثنتين وعشرين من الهجرة عنوة بقائم سيفه لم يفتحها أحد من الملوك بعده عنوة سوى سليم شاه ولم يقع مثل ذلك إلا لبختنصر في قديم الزمان، ولم يقاس أهل مصر شدة مثل هذه قط إلا ما كان في زمن بختنصر البابلي الذي أتى من بابل وزحف على البلاد بعسكره وأخربها وهدم بيت المقدس ثم دخل مصر وأخربها عن آخرها وقتل من أهلها مائة ألف ألف إنسان (؟!) حتى أقامت مصر أربعين سنة وهي خراب ليس بها ديار ولا نافخ نار.

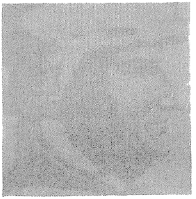
(سليم شاه، الذي لم يجد ابن إياس شبيهاً له غير نبوخذ نصر البابلي، ما هو إلا «سليم الأول» الذي اعتلى عرش السلطنة العثمانية عام ١٥١٢م، بعد أن أجبر أباه «بايزيد الثاني» (١٤٨١ ـ ١٥١٢) على التنازل له، ثم دبر له مؤامرة انتهت بقتله، وأعمل السيف في كل من له الحق في

المطالبة بالعرش مطبقًا بذلك قوانين الوراثة فى المملكة التى سميت بمراسيم قتل الإخوة Fratricide، وكانت قد أصبحت حقًا شرعيًا بمقتضى «قانون نامة» الذى أصدره **محمد الفاتح**، ولقى تعضيدا من الفقهاء والعلماء.

منذ أن جلس السلطان **سليم** على العرش، وربما قبل ذلك - كما يذهب أحد الباحثين - وهو يضع نصب عينيه تكوين إمبراطورية عن طريق الاتجاه إلى الشرق بدلا من الاتجاه إلى الغرب الذى اتخذه أسلافه، ويبدو تفسير هذا الاتجاه بسيطاً غاية البساطة، لا يكمن فى الصراع المذهبى (بين النظام العثمانى السنى والنظام الصفوى الشيعى) كما ذهب البعض، بل لأن الدولة العثمانية - فى مطلع القرن السادس عشر كانت قد أتمت سيطرتها تقريبا على الأناضول والبلقان، وكان أى توسع جديد صوب الشمال والغرب إنما يعنى قوة عسكرية قادرة على إخضاع دول غرب أوروبا التى بدأت نهضتها فى الفترة التاريخية نفسها، بمعنى آخر كانت الدولة العثمانية قد بلغت فى بداية عهد السلطان سليم آخر المدى الذى يمكن أن تصل إليه فى توسعها فى الشمال والغرب، لهذا كان توسعه فى الميدان الشرقى يهدف إلى تأمين ظهره وتحقيق عمق استراتيجى وموارد اقتصادية وبشرية مما يمكنه من المواجهة، وعلى هذا كان عليه أن يوحد العالم الإسلامى تحت زعامته وأن يزيل القوى المناوئة فى الشرق قبل أن يواجه قوى الغرب، كانت تلك القوى المناوئة تتمثل أساسًا فى الصفويين فى إيران - تلك الدولة بدورها تطورت من دعوة شيعية تسعى إلى الانتشار عن طريق التبشير إلى قوة سياسية تعمل على بسط نفوذها بالوسائل الحربية - والمماليك فى مصر.

فور أن استقرت الأمور لسليم الأول، انقض كالعاصفة على الجيش الصفوى فى موقعة «جالديران» ١٥١٤م ودخل العاصمة «تبريز»، وفى العام التالى كان فى طريقه إلى الشام ومصر.

وبينما كان «**قانصوه الغورى**» السلطان المملوكى يطمع فى تسوية، كان سليم



كوبرنيكوس



جاليليو

يستعمل شتى فنون الخداع ليتمكن من التغلغل فى العمق بصنع العملاء وشراء الخونة؛ أشهرهم «**خاير بك**» نائب حماة الذى تولى نيابة مصر لقاء خيانته وسماه المصريون «خاين بك».

لم يكتف سليم بذلك، فلم ينس ذلك التقى الورع!! الحصول على الفتوى الشرعية التى تبيح له قتال أهل ملته ومذهبه فأرسل يستفتى قاضى القضاة «**على جمالىّ أفندى**» فى ثلاثة أمور:

الأمر الأول: إذا نادى أحد سلاطين الإسلام بالجهاد لإبادة المارقين فصادفته عوائق بسبب المساعدة التى يبذلها لهم سلطان آخر من سلاطين المسلمين فهل تبيح الشريعة الغراء لأولهما أن يقتل الثانى ويستولى على مملكته؟

أجاب «**جمالىّ أفندى**»: من نصر كافراً فهو كافر.

الأمر الثانى: إذا كانت أمة من الأمم تدين بالإسلام تؤثر تزويج بناتها من الكفار بدلا من تزويجهم بالمسلمين فهل يجوز مقاتلة هذه الأمة؟

أجاب «جمالىّ أفندى»: بلا مبالاة ولا مقاضاة.

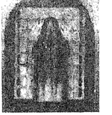
الأمر الثالث: إذا كانت أمة تنافق فى احتجاجها برفع كلمة الإسلام فتنقش آيات كريمة على الدراهم والدنانير مع علمها بأن النصارى واليهود يتداولونها، هم وبقية الملاحدة، فيدنسونها ويرتكبون أفظع الخطايا بحملها معهم إلى محل الخلاء لقضاء حاجتهم فكيف ينبغى معاملة هذه الأمة؟

أجاب المفتى: إن هذه الأمة إذا رفضت الإقلاع عن هذا العار جاز إبادتها. يعلق «**فون هامر**» الذى أورد هذه الفتوى فى كتابه الموسوعى عن تاريخ الإمبراطورية العثمانية بالقول: إن فظاعة الجواب لا يضاهيها غير حماقة السؤال، إذ إن النقود كانت تحمل شهادة التوحيد والآيات القرآنية منذ العهد الأموى، بل إن المؤرخين فى التاريخ الإسلامى يتفقون على أن سك النقود الإسلامية قد سبق عهد **عبدالملك بن مروان** الأموى بكثير.

وبصرف النظر عن أن تلك الفتوى تكشف جهلا فاضحًا بأحوال المصريين والمماليك فى سلوكهم وعاداتهم الاجتماعية، فإن الطابع البنائى للفتوى يماثل تمامًا ذلك النسق الذى تتخذه دائمًا الفتاوى المستندة إلى سلطة مرجعية فاسدة، ألا وهو تكفير الآخرين، ومن ثم استباحة دمائهم.

سرعان ما ظهرت نتائج الغزو المباشرة فى عملية نهب همجى سوف يستمر فى صورة نهب منظم من جزية وخراج.. إلخ، ما ظلت للدولة العثمانية السيادة على مصر، إذ أمر «**سليم شاه**» بحبس ألفين من المصريين من رجال الحرف والصناعات، وكبار المباشرين والتجار بالإضافة إلى عدد من القضاة والأمراء والمقدمين، حبسهم فى أبراج الإسكندرية وخاناتها انتظاراً لترحيلهم إلى إسطنبول، وكان قد نزع من بيوت مصر

فتـــــوى العثـــمانلي



والقاهرة أثمن ما فيها من منقول وثابت حتى الأخشاب والبلاط والرخام والأسقف المزيكة والأعمدة السماقية بإيوان القلعة، ومجموعة المصاحف والمخطوطات والمشاكى والكراسى النحاسية، والمشربيات والشمعدانات والمنابر.

يسجل «ابن إياس» هذا النهب الهمجى بقوله: «وحمل سليم معه بطريق البر على ألف جمل، كما أشيع، أحمالا من الذهب والفضة والتحف والسلاح والصينى والنحاس المكفت ثم أخذ الخيول والبغال والجمال والرخام الفاخر، ومن كل شيء أحسنه، وكذلك غنم وزراؤه من الأموال الجزيلة وكذلك عسكره، فإنهم غنموا من الذهب ما لا يحصى وصار أقل فرد منهم أعظم من أمير مائة أو مقدم ألف، **وبطلت من القاهرة نحو خمسين صنعة**».

ويستمر «سليم» فى اللعب على الوتر الدينى فيحمل معه كغنيمة باردة «**المتوكل على الله**» أمير المؤمنين الخليفة العباسى، «وكان للخلفاء العباسيين - على حد قول أحد المفكرين - مقامهم فى مصر، منذ زالت الدولة العباسية على يد **هولاكو**، كخلفاء مكرمين.. تمائم للحظ ورمزاً للخلافة».

حدث اعتبره «**ابن إياس**» من الحوادث المهولة. تتمة الحدث، كما يعرفها المؤرخون، أن «**سليم شاه**» سرعان ما تحفظ على الخليفة فى أحد الحصون - حصن ساباكوليات Sabakuliat - فظل معتقلا به حتى ارتقى سليمان العرش، وكانت قد نزعت منه علامات الخلافة - لحساب بنى عثمان - فلم يعد وجوده ضرورياً فى الآستانة فعاد إلى القاهرة، وعاش فيها حتى وفاته عام ١٥٣٨م وانتهى آخر ظل للخلافة العباسية.

حدث آخر، على هامش الغزو، إن دل على شيء فإنما يدل على أن الانتماء الدينى لا نجده خالصاً نقياً إلا لدى أبناء الشعب، أصحاب الفطرة السليمة، أما لدى أصحاب المطامح والمصالح فهو مجرد ستار خادع.

يستدعى «**طومان باى**»، الذى تولى مسئولية الدفاع بعد مقتل السلطان **الغورى**، المغاربة ويطالبهم بأن يجندوا من بينهم ألف إنسان يخرجون فى التجريدة لملاقاة **ابن عثمان**، فيرفضون بحجة أنهم لا يقاتلون إلا الإفرنج، وأنهم لا يقاتلون مسلمين.

كانت القبائل العربية التى استوطنت الوادى ومازالت تحتفظ بأسلوبها القبلى فى الحياة تتحرك وفق مصالحها، وسوف تكون نهاية «**طومان باى**» بخيانة «**حسن بن مرعى**» شيخ العرب فى البحيرة.

كان «**ابن مرعى**» هذا من أعز أصحاب «**طومان باى**»، ويدين له بغاية الفضل والمساعدة منذ أيام **الغورى**، لهذا لم يكن غريباً أن يلجأ إليه «**طومان باى**» بعد أن انهارت كل سبل المقاومة، يحضر شيخ العرب مصحفاً شريفاً يحلف عليه، هو وشكر ابن أخيه، ألا يخونا السلطان ولا يغدرا به ولا يدلسا عليه بشيء من الأشياء.. لكن ما كاد الصبح يتبلج حتى كان أولاد **مرعى** قد أرسلوا يخبرون **ابن عثمان** بأن آخر سلاطين مصر وقع بين أيديهم ويحتاط الأعارب بضيفهم الكريم حتى يصل عسكر **سليم شاه** ليضعوه فى الحديد، وينتهى مشنوقاً على باب زويلة فى الثالث والعشرين من أبريل عام ألف وخمسمائة وسبعة عشر.

يقول **حسين فوزى** فى كتابه «سندباد مصرى»: «إن التاريخ المصرى سوف يصاب بظلام تاريخى يشبه ما أصابه بعد غزو الهكسوس، ولو أننا لا نجهل تماماً ما حدث بعد آخر صفحة من صفحات **ابن إياس**، و**ابن زنبل الرمال** حتى أول صفحة من مذكرات **الجبرتى** فعددنا بعض ما كتبه المؤرخون العثمانيون، وماجاء فى مذكرات رجالهم، وعددنا أقوال الرحالة الأوروبيين الذين زاروا مصر فيما بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر».

لعله من المناسب هنا أن نضع الوجه الآخر للصورة، أعلى ما حدث فى بناء صرح الحضارة الحديثة خلال تلك القرون التى فرض فيها العثمانيون على مصر، وكامل الإمبراطورية، ستاراً حديدياً من العزلة والجمود لم يشهد له التاريخ نظيراً؛ بزعم أن هناك حداً فاصلا بين أرض المسلمين وأرض الكفار؛ ذلك التقسيم الفج الذى ظهر منذ ظهور الدولة العربية.

وفى حين أن هذا المنظور لم يمنع العرب من التواصل الحضارى مع الغرب، وجده العثمانيون مسوغاً لعزلة رعاياهم واستنزاف ثرواتهم.

وعلى حد قول: آرنولد توينبى، عن العثمانيين: «إن طاقاتهم الرعوية انتقلت نقلة فجائية من رعاة لقطعان إلى حكام لإمبراطورية، ومثل كل البشر فإن الحلول التى استعانوا بها لمواجهة المشكلات التى استجدت عليهم كانت متأثرة بتجاربهم السابقة، فمازال عالقاً بتفكيرهم أنهم رعاة وكل ما فى الأمر أن قطعانهم لم تعد من الماشية بل من البشر، ولكى تظل هذه القطعان البشرية تحت سيطرتهم فقد انتقوا ودربوا كلاباً لحراستها».

وفى إطار العقلية ونمط التفكير يضيف «**فيشر**» أيضاً: «إن تفكيرهم لم يتعد لزوميات الحكم الإمبراطورى، مبادئ الأوليجاركية الأنانية وهى المبادئ التى تعتمد على الرقيق وتنظر إلى البشرية المحيطة بها كأنها لا تصلح إلا للاسترقاق والعبودية».

لكننا قبل أن نستطرد فى الحديث عن الحضيض الحضارى الذى هوت إليه الإمبراطورية وخيم بظلاله على الشعوب

التابعة، ينبغى أن نتأمل الوجه الآخر للصورة عبر الستار الحديدى.

لقد صدرنا المقال بالعبارة الموجزة الجامعة التى لخص فيها «كرين برينتون» الأسس والمتغيرات الجوهرية التى مهدت لبناء صرح الحضارة الحديثة، التى تقع تحديداً فيما بين عامى ١٤٥٣ ـ ١٥١٧م، ولكن ماذا بعد ذلك؟

فى عام ١٥٤٠م، أكمل «نيكولاس كوبرنيكوس» (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣م) كتابه الذى نشر بعد وفاته عن دوران الأجرام السماوية On the revolution of celestial spheres، الذى يعد ثورة فى علم الفلك، إذ أثبت أن الأرض ما هى إلا كوكب يدور حول الشمس، مبدداً النظرية التى سادت طوال العصور الوسطى وكانت لب معتقدات الكنيسة وهى أن الأرض مركز الكون.

فى عام ١٦٢٠م، وضع «فرانسيس بيكون» (١٥٦١ ـ ١٦٢٦م) أهم مؤلفاته: النظام الجديد Novum Organun الذى ناقش فيه أسس المنهج العلمى، ويؤرخ به كثيرون لبداية العلم الحديث.

فى عام ١٦٧٧م، أصدر «رينيه ديكارت» كتابه: مقال فى المنهج Discourse in Method، الذى صاغ فيه نظريته عن المنهج العقلى، وذهب إلى أن كل الأفكار موضع الشك إلى أن يثبت العقل صحتها.

شهد القرن السابع عشر أيضاً الفيلسوف الإنجليزى «جون لوك» (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤م) الذى ترتكز نظريته على المادية التجريبية ورفض نظرية الحكم المطلق أو الاستبدادى. والعالم الإنجليزى «إسحق نيوتن» (١٦٤٣ ـ ١٧٢٧م) واضع أسس العلوم الرياضية الحديثة مع أشهر نظرياته عن الجاذبية الأرضية فى كتابه المعروف «المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية» عام ١٦٨٧م.

ولم يكن لجاليليو جاليلى (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢م)، الذى ردت له الكنيسة اعتباره مؤخراً، حظ نيوتن من التكريم والشهرة وإن لم يقل عنه عبقرية، وإليه يعود الفضل فى تصميم التليسكوب (المنظار الفلكى) ووضع نظرية البندول التى قادت بعد قليل إلى صنع الساعة البندولية.

وظهر مؤسس علم الفسيولوجيا الحديث، «وليم هارفى» (١٥٧٨ ـ ١٦٥٨م) مكتشف الدورة الدموية فى الإنسان.

لم يشهد القرن السابع عشر ميلاد العباقرة فحسب بل شهد أيضاً تأسيس الجمعيات العلمية الكبرى مثل الجمعية الملكية البريطانية ١٦٦٠م، وأكاديمية العلوم الفرنسية فى العام نفسه، كما شهد أيضا اختراع الميكروسكوب على يد «فان لوفنهوك»، والبارومتر على يد «توريتشيلى»، ومضخة الهواء على يد «فون جوريك». أما القرن الثامن عشر فهو حركة التنوير العظيمة فى تاريخ الفكر الإنسانى، چان چاك روسو وكتابه العقد الاجتماعى ١٧٦٣م؛ مونتسكيو وكتابه روح القوانين ١٧٤٨م. ڤولتير (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨م) ومؤلفاته ضد الطغيان، وديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤م) وبداية الحركة الموسوعية، وأخيراً وليس آخراً كوندورسيه (١٧٤٣ ـ ١٧٩٤م) الذى نادى فى مؤلفه الفذ «مجمل لوحة تاريخية لتقدم العقل البشرى» إلى التخلى عن الخرافات، وتطوير المعارف العلمية، والمساواة، والتصدى للاستبداد، والتطور الحر للفرد.

ولقد تبلورت تلك الحركة الفكرية فى كبرى ثورات هذا القرن: الثورة الفرنسية ١٧٨٩م التى رفعت شعار الحرية، الإخاء المساواة، وكانت إنجلترا قد حسمت معركتها مع الإقطاع ما بين عامى ١٦٤٢ ـ ١٦٤٩م، أما أمريكا فقد ظفرت باستقلالها ١٧٧٩م وبدأت تلحق بركب الحضارة، وقد شهد هذا القرن من المنجزات العلمية آلة «چيمس وات» البخارية ١٧٦٩م التى بدأت عصراً جديداً فى تاريخ الصناعة هو عصر الفحم، كما اخترع المنطاد على يد «مونتجولڤييز» ١٧٨٣م.

إن هذه النبذة القصيرة ليست تأريخاً للفكر أو المنجزات العلمية، إنها مجرد لمحة على ثلاثة قرون من الزمان عوضت بها أوروبا تخلف عشرين قرن (إذا اعتبرنا بداية الحضارة الإنسانية من بداية التاريخ المكتوب أو بالأحرى بدايات الحضارة المصرية القديمة).

ومن سخرية القدر أن اختراع چيمس وات كان يقود «ستفنسون» لصنع القاطرة ١٨٢٩م، فى الوقت الذى لم يجد فيه نابليون فى مصر قبل ذلك بثلاثين عاماً فقط، عربة واحدة تجرى على عجلات، حتى لقد اعتبرت عربات البريد من المنجزات الخطيرة التى جلبها نابليون معه.

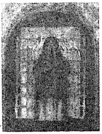
ومن سخرية القدر أيضا أن أول آلة للطباعة تشهدها القاهرة أتت بعد اختراعها على يد جوتنبرج عام ١٤٤٠م، بأكثر من ثلاثة قرون ونصف، وهى إحدى آلتين اصطحبهما «نابليون» معه، ظلت إحداهما بالإسكندرية ونقلت الأخرى إلى القاهرة.

فى ضوء هذا، ثمة سؤال ملح لابد من الإجابة عنه. لماذا وصلت الإمبراطورية العثمانية إلى ذلك الدرك من الحضيض الحضارى الذى انعكس على آليّاتها أو الشعوب الخاضعة لها؟ إمبراطورية وصفها «كوبريلى» بقوله: «قُدر لها من بين الدول التركية أن تصبح إمبراطورية مترامية الأطراف تحكم شعوباً ومللا ونحلا غير متجانسة، وأن تكون أطول دول الترك بقاء إذ عمرت ٦٢٣ عاماً (١٢٩٩ ـ ١٩٢٢م) ووليها من أيام السلطان سليم إلى انقراضها ٣٢ سلطاناً خليفة جمعوا فى أيديهم السلطتين الزمنية والروحية، ودعى لهم على منابر العالم الإسلامى السنى طوال ٤٠٦ سنة».

لماذا اكتفت تلك الإمبراطورية بالانكفاء على ذاتها بينما وصلت جيوشها إلى أسوار «ڤيينا، وضفاف الدانوب؟

لم يمنع ورع السلاطين الخلفاء من استعارة شىء واحد رأوه ضرورة حيوية لهم هو فن الحرب المتطور من أوروبا متمثلا فى سلاحىّ المدفعية والأسطول. إن طبيعة نشأة الدولة، والأساس المادى الاقتصادى والاجتماعى، والبنية العلوية المتمثلة فى جهاز الحكم وما ارتبط به من مؤسسات عسكرية ودينية يمكن أن تقدم لنا الجواب.

فتوى العثمانلي



فى كتابهما «المجتمع الإسلامى والغرب» يشير «جب وبوون» إلى نقطتين مهمتين:

١ ـ الجذور الدينية التى قامت على أساسها الدولة العثمانية من بدايتها، والشريعة التى تحولت على أيدى السلاطين إلى ألعوبة يستخدمونها وفق أهوائهم.

٢ ـ نظام الحكم، والمؤسسة العسكرية التى قامت منذ البداية على أساس إقطاعى جامد. إن القيادة العسكرية العثمانية لم تكن تقل فى تزمتها وجمودها عن رأس النظام نفسه، كما تضافرت المؤسستان الدينية والعسكرية فى الوقوف بضراوة ضد أية محاولة للتغيير، لا فى الأقاليم المحتلة فحسب بل وفى عاصمة الإمبراطورية ذاتها.

فى ظل التبعية السياسية والفكرية المتشحة برداء الدين، دفعت مصر الثمن غاليًا، وليس هناك ما هو أكثر دلالة من انهيار الحياة الاقتصادية، والاجتماعية والثقافية. يكفى أن نشير إلى سمات الانحلال التى يستطيع المرء أن يستشفها بوضوح من خلال مؤلفات **الجبرتى وابن إياس**: انتشار الحشيش والبوظة، الشذوذ الجنسى والبغاء، تفشى الجهل والخرافات وانتشار السحر والشعوذة.

وفى مجتمع كان يتمسح بالدين، اعتبر البغاء حرفة معترفا بها وتقدر عليها العوائد شأنها شأن أية حرفة أخرى، وإن كان ذلك يمتد بجذوره إلى أواخر العصر المملوكى، ولعلها من الملاحظات الذكية التى وردت فى القاموس الجغرافى **لمحمد رمزى** أن معظم القرى التى غيرت أسماءها ونسبت إلى أسماء أصحاب المقامات الكائنين بها، قد حدث بها هذا التغيير فى العهد العثمانى. يرتبط هذا ارتباطًا وثيقًا بانتشار التصوف كنوع من الهروب من واقع مؤلم، أضف إلى ذلك ما قرره أحد الباحثين صراحة: «لم يكن جميع المتصوفين مخلصين فى الزهد والتقشف، بل على العكس خرج البعض منهم على قواعد الدين وأشبعوا كافة الشهوات، وقاموا بأنواع من الشعوذة والدجل والتهتك».

امتد الانحطاط إلى التعليم، ويلخص **«على مبارك»** فى الخطط التوفيقية ما آل إليه أمر التعليم بدءاً من القرن التاسع إلى القرن الثانى عشر الهجرى (أى أوائل القرن السادس عشر الميلادى إلى أواخر القرن الثامن عشر)، «ثلاثة قرون قد أهمل فيها أمر المدارس وامتدت أيدى الأطماع إلى أوقافها وتصرف فيها النظار على خلاف شروط وقفها، وامتنع الصرف على المدرسين والطلبة فأخذوا فى مفارقتها وصار ذلك يزيد كل سنة عما قبلها لكثرة الاضطرابات الحاصلة بالبلاد حتى انقطع التدريس فيها بالكلية وبيعت كتبها وانتهت... وبعضها زال بالكلية وصار زريبة أو حوشاً أو غير ذلك ولله عاقبة الأمور».

وتعلق الكاتبة التركية **«خالدة أديب»** بالقول: «مادامت فلسفة المتكلمين تهيمن على الدنيا ظل علماء الإسلام فى تركيا يقومون بواجبهم ويحسنون القيام، وكانت المدرسة السليمانية ومدرسة الفاتح مركزين للعلوم والفنون السائدة فى ذلك الزمان، ولكن لما نشط الغرب من عقال الفلسفة الإلهية والمباحث الدينية الكلامية ووضع أساس العلم الحديث والحكمة الجديدة فأحدث انقلاباً فى العالم لم تعد جماعة العلماء تقدر على الاضطلاع بأعباء التعليم والقيام بواجبات المعلمين.. كان يعتقد هؤلاء أن العلم لايزال حيث كان فى القرن الثالث عشر لم يتجاوز ذلك التاريخ ولم يتقدم وسادت هذه الفكرة الخاطئة نظامهم التعليمى حتى القرن التاسع عشر.

هكذا كان من المحتم أن تزول إمبراطورية الرجل المريض، وأن يكنس **«كمال أتاتورك»** عام ١٩٢٢م بقايا أطلالها العفنة، وبعد..

قد يظن المرء أن تلك صفحة من التاريخ قد طويت، ولكن، هل يمكن أن تضعنا فتوى على النمط العثمانلى فى قبضة الظلام من جديد. ■

المراجع:

(١) كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقى جلال.. سلسلة عالم المعرفة. الكويت، أكتوبر ١٩٨٤ .

(٢) ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، طبعة دار الشعب، القاهرة.

(٣) محمد عبدالمنعم الراقد: الغزو العثمانى لمصر، نشر مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٧٢ .

(٤) حسين فوزى: سندباد مصرى، طبعة دار المعارف، القاهرة.

(٥) محمد فواد كوبريلى: قيام الدولة العثمانية، ترجمة أحمد سليمان، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧ .

(٦) جب وبوون: المجتمع الإسلامى والغرب. تعريب أحمد عبدالرحيم مصطفى.. دار المعارف ١٩٧١ .

(٧) هـ . أ. ل. فشر: تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى، ترجمة: محمد مصطفى زيادة، السيد الباز، إبراهيم العرينى. دار المعارف ١٩٥٧ .

(٨) كرستوفر هيرولد: نابليون فى مصر ، ترجمة فؤاد إندراوس، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر.

(٩) محمد رمزى: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية، المقدمة بقلم أحمد لطفى السيد وأحمد رامى.

(١٠) توفيق الطويل: التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى، مكتبة الآداب، القاهرة.



للفنان سيد سعد الدين

الهوية الجديدة
بين
مالك بن نبى
و
على عزت بيجوفيتش

عمرو على بركات



قد إن البحث عن الهوية قد شغل الإنسان على مر العصور. وكانت غايته وهو بصدد بحثه الدائم الدائب عن هويته هى صناعة الحضارة، والتدخل فى حركه التاريخ بإرادته .

ودائما لا يصبح الإنسان باحثا عن هويته إلا فى عصر التحولات، وتغير النماذج الإرشادية الحاكمة وتبدل المسلمات وتميع الهويات .

إلا أن ذلك الباحث صاحب العقل الإنسانى تتنازعة النوازع وهو بصدد خلق هويته من أصولية سلفية وتقدمية مادية وشرق وغرب وشمال وجنوب .

ويكون الراصد لتلك النوازع والمخطط لتلك الهوية دائماً، روادأ لحركة تنويرية قائمة على فرض أن الهوية الجديدة نور يخرج عن ظلام هوية قديمة متمرد عليها.

وقد يلقى البعض التبعات على رواد التمرد والتنوير بعجزهم عن صياغة مبادئهم الفكرية بطريقة يسهل معها تحويلها لسلوك مجتمع، أويجعلوا خطابهم التنويرى موجهاً لطبقة معينة تحول دون تغلغل المبادئ التنويرية إلى ذهن العامة والثقافة الشعبية، أو يرفع البعض الآخر المسئولية عن رواد حركة التنوير ويلقيها على المجتمع نفسه لقصوره عن الحفاظ على العناصر الأصلية فى الثقافة، من خلال خلل فى أسلوب التربية الذى يحول دون إكساب الفرد القدرة على النقد والابتكار (١) .

وأصوات من الغرب تتهم العالم فى عصر الاتصالات بأنه السبب فى أزمة البحث عن هوية لتميع وتسطح الإنسان وتحوله لمجرد مسخ مجرد من إنسانيته الذاتية.

إن إشكالية البحث عن الهوية ليست إلا أطروحة للتحول الحضارى والنهضة والبحث عن صياغة جديدة لتاريخ الأمم والشعوب.

وما هى إلا إشكالية تغير النموذج الإرشادى المسيطر على هوية مجتمع بعينه، والنماذج الإرشادية تلك ماهى إلا إنجازات حضارية اعترف بها المجتمع فى عصر

ـمعين وشكلت هويته وأصبحت نموذجاً للمشكلات وصياغتها والحلول، ومنهجاً للرقى والارتقاء فى سلم الحضارة والإنسانية(٢) .

ولكن ما الذى يدفع مجتمعاً ما أن يتمرد على هويته ونموذجه الإرشادى السائد، بحثًا عن هوية جديدة ؟ !

إنه الاتساع الإنسانى فى استيعاب الحضارة، وما ينتج عن هذا الاتساع من خلق افتراضات لم تكن موجودة فى ظل النموذج القديم، وظهور مشكلات تعجز عن حلها الهوية بمقوماتها القديمة.

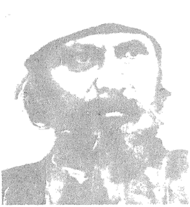
هنا يتمرد البعض تحت عباءة تنويرية على النموذج القديم العاجز عن الانسجام والقضايا الجديدة التى نتجت عن تضاعيف حضارة المجتمع، متخذين هؤلاء الرواد منهجاً منطقياً قياسياً وهم بصدد البحث عن الهوية للتأكد من صلاحية أو عدم صلاحية المفاهيم والنموذج المتمرد عليه، بمناظرة آنية لواقع المجتمع ينتج عنها لفظ الهوية والبحث عن هوية أخرى(٣).

ونستطيع أن نرى نموذجين للبحث عن الهوية يظهر فيهما التمرد المصحوب باليأس فى البناء القديم والأمل فى بناء جديد.

أحدهما من الشرق هو « **مالك بن نبى**» الفيلسوف الجزائرى حيث خرج من عباءة **محمد عبده وجمال الدين الأفغانى** و **رفاعة الطهطاوى** رواد حركة التنوير فى الشرق.

والآخر من الغرب هو «**على عزت بيجوفيتش**» رئيس جمهورية البوسنة والهرسك حيث خرج من عباءة **ديكارت وبيكون ورسل** رواد حركة التنوير فى الغرب.

إلا أنهما التقيا فى الباعث للبحث عن الهوية الجديدة، والنموذج المقترح للبناء الجديد، وتقابلا عند مدخلات نموذجيهما والمفردات والمخرجات،إلا أنهما اختلفا فى الصورة الواقعية المترجمة للهوية المبحوث عنها، والتى يمكن اعتبارها نموذجاً إرشادياً لهويتهما.



جمال الدين الأفغانى

كما اختلفا فى نطاق تطبيق النموذج أو المخاطب بالهوية الجديدة.

وعلى الرغم من التقائهما واختلافهما إلا أنهما يكملان بعضهما بعضا، فهوية **بيجوفيتش** أكثر اتساعاً فقد وجهها للشرق والغرب **ومالك بن نبى** وجهها للشرق الإسلامى والمجتمع العربى على وجه التحديد.

ومرد هذا التكامل إلى أن الأول وإن كان قدم نموذجًا كاملا إلا أنه لم يقدم آليات الوصول إلى هويته، وإن كان الثانى قدم نموذجًا يشوبه بعض القصور إلا أنه قدم آليات تصلح للنموذج الأول.

ويتضح ذلك من استعراض أسباب تمردهما على الواقع وبيان بناء النموذجين ثم الإشارة لآليات كل منهما من أجل تحقيق الهوية الجديدة، والنماذج المعاصرة للمجتمعات التى يرى فيها كل منهما أنها وصلت لهويته التى يبحث عنها.

لماذا هوية جديدة؟

من الشروط الحتمية اللازمة لخروج متمرد يبحث عن هوية جديدة أن يخرج من أزمة، ويكون عقله موضوعاً فى مأزق، وأن يتوافر لديه تعدد الرؤى لهويات ونماذج حضارية مختلفة. وقد تمثل هذان الشرطان فى **على عزت بيجوفيتش ومالك بن نبى**، فما هما إلا اثنان يحملان مصباح «**ديوجين**» خارجين من أزمة **ديكارت** يمتلكان رؤية متعدية لواقعهما ويطلقان صرخات فى برية مجتمعيهما.

- أسباب الأزمة .

فمالك بن نبى المولود فى الجزائر فى مدينة قسطنطينة سنه ١٩٠٥م كانت أزمته سياسية فى صورة الاستعمار الفرنسى لبلده حيث كانت فرنسا تسلب المجتمع الجزائرى هويته، وتستبدلها بهوية فرنسية، تفصل الشباب عن ماضيهم فينشأ على هوية صنعتها اللغة الفرنسية، تتقطع بها الاتصالات مع اللغة والأم. تلك هى أزمة **مالك بن نبى** أن رأى هويته تتبدل دون تدخل من إرادته فى الهوية الجديدة.

بيد أن **على عزت بيجوفيتش** المولود فى مدينة «كروباء» سنة ١٩٢٥م فى يوغسلافيا سابقاً كانت أزمته التى دفعته للتمرد هى أزمة العقيدة لذلك المولود لأسرة مسلمة عريقة فى قلب نظام شيوعى مستبد، يحاول أن يسلبه هويته العقائدية ويطالبه بالانحناء أمام موجات الإلحاد الطاغية مغيراً هويته من أهم مناحيها ألا وهى ناحية الدين والعقيدة.

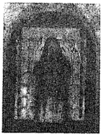
- تعدد الرؤى:

إن كان **مالك بن نبى** قد خضع للثقافة الفرنسية وتأثر بها قسراً، حتى أصبح كاتبًا عربياً يكتب باللغة الفرنسية، وغادر الجزائر إلى باريس بعد أن جاوز المرحلة الثانوية ليدرس بها الهندسة.

إلا أن ذلك قد أطلعه على حضارة فرنسا فى الديار الفرنسية فتجلت عن رؤية المستعمر ولحضارته فى بلاده عن رؤية جديدة مختلفة.

وكان يحمل معه موروثه الروحى والفكرى ولم ينفصل عن هويته بل كان وجوداً يتيح له رؤية لهوية أخرى، ولاشك أنها قد أثرت فى تمرده على هويته الأصلية التى كان مدافعا عن بقائها، وإن كان يرى أنها الأولى بالولاء إلا أنها الأولى بالتمرد عليها أيضا.

الهوية الجديدة



أما علي عزت بيجوفيتش فتوافرت لديه الرؤية المتعددة للنماذج والتى دفعته للبحث عن هويته لكونه قد ولد فى بيئة لحضارة غربية فقد تعلم فى مدينة «سراييفو» والتحق بجامعتها، وإن كان ميلاده فى أسرة مسلمة إلا أنه لا يعرف اللغة العربية وتعامل مع الحضارة الغربية من خلال موروثه العقائدى فأتاحت له ظروف المولد والدين والموضع فى أوروبا أن يرى هويات مختلفة وحضارة تتباين مع حضارة دينه وثقافات متعددة.

وعليه فقد توافر لدى الاثنين مقومات البحث عن هوية جديدة من خلال أزمتهما من ناحية وملكا الرؤية العابرة للحدود من ناحية أخرى.

والفرق بين أسباب التمرد عندهما فى أن بيجوفيتش ورث الهوية الإسلامية الشرقية وخرج فى بيئة غربية، بينما مالك بن نبى ورث الهوية الإسلامية الشرقية وخرج بموروثه عن بيئته نحو بيئة غربية.

فكانت الرؤية المتعددة للأول فى بيئته بينما للثانى خارج بيئته.

وقد أثر ذلك على بناء النموذج وأصحاب الهوية وآليات تحقيقها عند كل منهما.

الهوية ثنائية القطب عند بيجوفيتش:

إن نموذج بيجوفيتش الذى يراه لهويته يقوم على قاعدة ثنائية تبدأ من الروح والمادة وتنطلق متصاعدة مبدلا لمفاهيمها حتى صورتها الأخيرة المترجمة لها فى ثنائية الثقافة والحضارة بمفهومه الخاص والتوازن بينهما.

فهو يرى إن كان الإنسان قد تطور كما قال «داروين، فهذا صحيح ولكنه يصدق فقط بالنسبة لتاريخه البشرى الخارجى، والإنسان كذلك مخلوق، وقد انصب فى روعه ليس فقط أنه مختلف عن الحيوان، ولكنه أيضا فى معنى حياته الذى لا يتحقق إلا بإنكار الحيوان الذى بداخله.

ويدلل على حتمية هويته الثنائية بالبحث فى غورالتاريخ الإنسانى وصولا إلى يوم أن عرفت الإنسانية العبادة السماوية واخترعت الآلة.

فالعبادة هى تاريخ الدراما الإنسانية التى بدأت بالتمهيد السماوى فى الجنة، أما الآلة فهى تاريخ الأشياء، والعلاقة بينهما كالعلاقة بين الثقافة التى هى امتداد للعبادة والحضارة التى هى امتداد للآلة.

وأسلوب الوصول إلى هوية حضارية صرف يكون بالتعليم وجمع المعلومات والحقائق وعلاقتها ببعض.

بينما الثقافة هويتها عن طريق التفكير التأملى والحكمة.

ويقوم نموذجه الثانى من خلال «يوتوبيا» إسلامية بمفهوم جديد للتاريخ الإسلامى المتصل بالتاريخ المسيحى واليهودى.

فاليهودية تمثل بين الأديان الاتجاه الحضارى المجرد «البرانى»، بينما المسيحية فقد التفتت إلى الروح «الجوانية» فى نفسها.

فالواقعية الصريحة للعهد القديم لا يمكن مقاومتها إلا بمثالية حاسمة فى العهد الجديد.

ويرى بيجوفيتش هويته الضالة فى النموذج الإسلامى الذى يمثل المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل تحول الجنس البشرى نحو العلمنة العامة حيث يقف الإسلام على حافة السيادة المسيحية للروح من ناحية والمادية اليهودية من ناحية أخرى، وذلك من خلال صياغة جديدة للهوية الإسلامية التى يحتضن فيها الدين العلم حيث الالتحام بين المسجد والمدرسة ودور الفلك فى أداء العبادة والصلاة، وتقبل الإسلام للطبيعة والعالم الخارجى والطبيعة الإنسانية.

فالإسلام يحقق الهدف المستحيل فى المسيحية للاعتراف بواقعية العالم. وتبدو بعض آيات القرآن غريبة فى نظر الدين المجرد كآيات تقبل المتع البدنية.

فالإسلام... دين يحتضن الحياة الإنسانية بكل جوانبها، وفيه أيضا نموذج للزهد الذى لا يحول دون تدمير الحياة، وعرف بيجوفيتش هويته بأنها دعوة للحياة المادية والروحية معا من خلال إعادة صياغة للإسلام فى الشرق من خلال مفاهيم غربية وعليه تكون الهوية البيجوفيتشية فى المعادلة الثنائية(٤).

روح + مادة = هوية إنسانية.

الهوية الثلاثية القطب عند مالك بن نبى:

إن مالك بن نبى يرى مركب النقص فى الفكر لا فى المادة، فى «الجوانى» لا «البرانى» بمفهوم بيجوفيتش. ويرى أن البون بين بيئته والعالم المتقدم ليس فى «الشىء» بل فى «الفكر».

وأن الفساد فساد النفس الإنسانية، وإصلاحها هو الحل الذى يخرج الأمة من محنة البحث عن دور فى العالم المتغير.

وأن تغير النفس هو الذى يغير التاريخ.

ويرفض المظهر السياسى لطريق النهضة فهو مظهر خداع مالم يكن منسجما مع حتمية الأمة وموجهاً لصنع هوية تقوم على ثلاثة أقطاب: الإنسان الذى يصنع هويته بفكره ويتدخل بإرادته فى صياغتها عن وعى بمشكلاته الحقيقية وهدفه.

«والتراب» وليس المادة كما عند بيجوفيتش فالتراب يتصل بالإنسان

بصورتين: صورة الملكية من حيث علاقة تشريع الملكية فى المجتمع الذى يحقق للفرد الضمانات الاجتماعية، فالتراب هنا عند **مالك بن نبى** شيء حيوى فى المجتمع من حيث تنظيم النسق الاجتماعى فى صورته التشريعية، وهو يتصل بالإنسان بصورة أخرى من ناحية علم التراب والمعلومات التى تتصل به كالكيمياء وغيرها.

والزمن الذى يترجم اللحظة التى يحتاج فيها الإنسان لتقديم هويته الجديدة وهى تلك اللحظة التى تختمر فيها فكرة التطويع للتراب وتطبيعه بفكر الإنسان. من خلال ثقافته، لخلق نموذج جديد وعليه تكون الثقافة عند **ابن نبى** إطارا ومحيطا وجوا يتحرك فيه الإنسان لبناء حضارته من ألوان وأنغام وعادات وتقاليد وأشكال تطبع على حياته أسلوبا خاصا وهو بصدد البناء الجديد.

والروح الخلقية عند **مالك بن نبى** شأنها شأن الثقافة عند **بيجوفيتش**، فكلاهما يرى أنها بدأت بتمهيد سماوى فى الجنة أجبرت الإنسان على التمسك بالمبادئ الأخلاقية أملا فى العودة إليها مرة أخرى يوم القيامة.

ويرى **ابن نبى** أن النهضة المادية عاجزة عن المشكلة الإنسانية، فوفرة الإنتاج هى علة البؤس وليس قلة الثروات وهى أمارات لتحول العالم الذى يبحث عن هويته.

فهوية **ابن نبى** عن طريق إثراء الروح فى مواجهة الحضارة، وعلى الحضارة الجديدة أن تمثل حاجة من حاجات الإنسانية(٥). وعليه تكون هوية **مالك بن نبى** المنشودة فى صورة المعادلة:

إنسان + تراب + وقت = هوية إنسانية.

وبعد ذلك يطرح سؤال نفسه ألا وهو عن المنهج الذى رسمه **بيجوفيتش ومالك ابن نبى** وصولا للبناء الجديد؟

آليات البناء الجديد:

إن كان **بيجوفيتش** تقف هويته على التوازن بين الروح والمادة فى بنائه الثنائى القطب، ولم يجد إلا الإسلام هو القادر الوحيد فى العالم المتغير أن يحقق ذلك التوازن.

إلا أنه وجد ذلك الإسلام المترجم لهويته فى صورة «يوتوبيا» تقوم على نظرة جديدة للإسلام فى بيئته الشرقية مقدما إياها للغرب والشرق معا. ولم يقدم وسائل اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية وآليات لتحقيق ذلك المفهوم الجديد للإسلام الذى يترجم هويته المنشودة معتمدا على حتمية الإسلام فى تحقيق ذلك من خلال آلية ذاتية، ووجه جهده الباحث عن الهوية فى إعادة صياغة المفاهيم الأساسية للإسلام، كأن أعاد صياغة الأركان الخمسة بصورة ثنائية تحقق التوازن الروحى والمادى، وأعاد صياغة التاريخ الإسلامى بأن ربطه بتاريخ المسيحية واليهودية.

وأن القوانين الإسلامية تعبر عن مرحلة ناجحة فى الحياة الثقافية فى توازنها بين الطموحات الدنيوية، والدينية فوحدت بين القانون والدين فهو يرى أن الإسلام هو النموذج الذى إذا انتصرت الحياة كان انتصارا للمفهوم الإسلامى.

واستمرت مجهودات **بيجوفيتش** للتدليل على حتمية نجاح الإسلام من خلال هويته الثنائية، وتبقى مشكلة الهوية قائمة عنده تبحث عن آليات لتحويل ذلك المفهوم الإسلامى لسلوك يصل إلى المجتمع ويتحول معه لخبرة مختزنة فى ذاكرة الأمة وتدفعها نحو الارتقاء فى السلم الحضارى.

بينما **مالك بن نبى** قدم آليات لبنائه الثلاثى القطب الجديد فى استثارة الفعالية نحو الثقافة فى مواجهة الحضارة وربطها بالمجتمع أيا كان مصدر تلك الفعالية.

فالثقافة من خلال مفهومه المختلف عن التعليم تخلق شبكة اتصالات ثقافية من شأنها أن تحقق فاعلية تلقائية نحو هويته، تلك الفعالية التى يبحث عنها **مالك** كفعالية **عمار بن ياسر** حينما كان يقوم بمجهود عاملين فى بناء أول مسجد فى الإسلام، تلك الروح نفسها التى دفعت **استخانوف**، إبان النهضة السوفيتية أن يقوم بمجهود عاملين فى التخطيطات الصناعية الأولى فإن **عمار** رأى هويته قد تمثلت فى الحياة **واستخانوف** رأى هويته أيضا مثله حتى أصبح سلوكه عنوان لنظرة الإنتاج **استخانوفية** وقدم **ابن نبى** خطوات تحقيق تلك الفعالية عن طريق التشخيص السليم لغاية النهضة ومعرفة المشكلات الاجتماعية معرفة صحيحة مع البحث عن وسائل مناسبة من الإمكانات المتاحة.

إلا أن التقريب بين نموذج **مالك وبيجوفيتش** مرده إلى أنهما كائنين من الرواد الباحثين عن هوية جديدة تجردا من كل نزعات الانتماء الإقليمى والعقائدى أو التوجهات الأيديولوجية فعلى الرغم من الهوية الإسلامية **لبيجوفيتش** إلا أنه تعامل معها موضوعيا من خلال حتميتها الإنسانية **وابن نبى** قدم هوية للنهضة العربية بعيدة عن التوجه القومى أو السياسى أو العقائدى.

ويظهر ذلك الأداء المحايد لمنهجهما فى البحث عن الهوية فى اختيارهما للنماذج المترجمة للهوية المنشودة فى الواقع المعاصر كنماذج للنهضة والرقى.

نماذج واقعية للهوية:

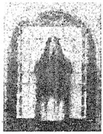
ترتب على آلية الحتمية عند **بيجوفيتش** والتخطيط لإثارة الفعالية عند **مالك بن نبى** أن اختلف المكان الحامل لنموذجيهما المأمول.

فبيجوفيتش وجد أن المجتمع الذى يحقق التوازن بين قطبى هويته فى المجتمع «الأنجلوسكسونى»، **وابن نبى** وجد أن المجتمع الذى نجح فى إثارة الفعالية لهويته الثلاثية القطب هو « المجتمع اليابانى»

النموذج الأنجلوسكسونى:

يرى **بيجوفيتش** أن ظهور الأنجلوسكسونية فى تاريخ الغرب أشبه بظهور الإسلام فى الشرق فى صورة التوحيد بين الكنيسة الأنجلوسكسونية والدولة، كما أن العقلية الإنجليزية تختلف عن العقل الأوروبى فعند الإنجليز دعوة للحفاظ على التراث فى مواجهة السيطرة البابوية وطغيان الملكية،

الهوية الجديدة



فالثورة الإنجليزية لم تكن ثورة متطرفة بل معتدلة فهى لم تلغ الملكية، بل تعايشت فيها مع النظام الأرستقراطى والمؤسسات الديمقراطية، وأن الوزير فى ذلك النظام وظيفة لها مضمون دينى وسياسى شأنها شأن المصطلحات الإسلامية.

كما أن إنجلترا جاءت بنوع من الضرائب لصالح الفقراء.

وعليه فعلى عزت بيجوفيتش وجد دليل هويته خارج الإسلام وإن كانت تقوم على قطبين إسلاميين(٦).

النموذج اليابانى:

بينما يرى مالك بن نبى فى اليابان نموذجا لا للهوية التى يبحث عنها فحسب، بل نموذجا فى الوصول للهوية ووسائل السعى نحوها.

فاليابان مجتمع أيقظة الاستعمار الروسى القيصرى، فاستيقظ على كيان مهدد فأدرك أن عليه أن يقوم بدور حاسم قبل أن يسيطر عليه الاستعمار ويمحو شخصيته متخذا هدفا فى صورة منتج حضارى مفكرا فى خطة عملية مبدئها فكرة عامة جعلت كل يابانى متصلا بمجتمعه اتصال النحلة بخليتها، كل نحلة تعمل لمصلحة عامة فى إطار فكر مشترك. وعليه فاليابان طلبت الأشياء من الغرب لحاجة وليس لشهوة ولم تصبح زبونا للحضارة الغربية بالدفع لها من أموالها وأخلاقها، بل طلبت الأشياء كفكر تحافظ من خلاله على معادلتها الشخصية بين الإنسان والتراب والوقت فى حضارة جديدة وأداء فعال مع وجود أشياء عتيقة كالميكادو والسموراى.

فرأت العالم الزاخر بالأشياء بجوار العالم الزاخر بالأفكار الذاتية للإنسان اليابانى فتحقق عندهم آلية الدفع لنموذج ثلاثى القطب للهوية عند مالك بن نبى.(٧)

وفى النهاية نحن أمام رائدين من رواد التمرد استطاعا أن يبحثا عن الهوية التى تترجم اتساق الإنسان مع بيئته من خلال بنائه الروحى واضعين آليات تلقائية تعتمد على حتمية النموذج وآليات فاعليته من أجل خلق هوية جديدة من خلال أزمة عايشاها متأثرين برؤى عابرة للحدود.

ولا شك أن مالك بن نبى وعلى عزت بيجوفيتش قدما فى ذاتيهما مثالا حيا للخروج من مأزق البحث عن الهوية فى عالم متغير.■

الهوامش:

(١) مجلة القاهرة، العدد ١٣٦، **الهوية والعالم فى عصر الانقلابات الكبرى**.

(٢) توماس كون، **بنية الثورات العلمية**. عالم المعرفة ١٦٨.

(٣) ليونيل روبى، **فن الإقناع. المرشد للتفكير المنطقى**.

(٤) **على عزت بيجوفيتش**، الإسلام بين الشرق والغرب.

(٥) مالك بن نبى، **حديث فى البناء الجديد**.

(٦) **على عزت بيجوفيتش - المرجع السابق**.

(٧) مالك بن نبى - **المرجع السابق**.



من أعمال الفنان خميس شحاته

المجتمع المدني: الثقافة العربية وحقوق الأقليات في المشرق العربى

شبلى ملاط

محام لبنانى ومدير مركز الفقه الإسلامى وقوانين الشرق الأوسط - لندن



فلا أثر للقانون فى هذا الموضوع سوى فى كلمة حقوق، أما ما تبقى من إطار ومسميات فهما خارج اختصاص رجل القانون، وإن كانت المفاهيم الفلسفية ممزوجة فى تاريخ ابتكارها باهتمامات قانونية واضحة.

هكذا الأمر بالنسبة «للمجتمع المدنى». فالمجتمع المدنى نشأ على الساحة الفكرية العالمية بقوة من خلال اهتمام **هيجل** Hegel بفلسفة الحق، الذى صدر سنة ١٨٢١ . واستمر المفهوم مهيمناً على الفكر اليسارى فى ملتوياته المعقدة: فمن نقاش **ماركس** لدراسة **هيجل** سنة ١٨٤٣، إلى كتاباته الشابة عن الأيديولوجيا الألمانية والعائلة المقدسة، إلى ملاحظات **جرامشى** Gramssci الضبابية فى «كراسات السجن» وبعد ذلك فى مدرسة فرانكفورت **وألتوسير** Althusser **وهابرماس** Habermas - انفتحت العبارة على قاسم لغوى مشترك بين اليمين واليسار. المجتمع المدنى أصبح الآن مفهوما واسع الانتشار، خاصة بالنسبة للمجتمعات العربية المعاصرة.

وكل من قارب المفهوم من **هيجل** حتى المعاصرين أدرك صعوبة تحديد «المجتمع المدنى». المجتمع المدنى هو لـ «**هيجل**» عالم الحوائج الفوضوى يقابل مبدأ الاستقرار والتنظيم الذى تمثله الدولة، هو عالم العمل، والإنتاج والتداول، وملتقى المصالح الفردية المنظمة فى نقابات أو تجمعات.

أما كتابات **ماركس الشاب**، فهى تنظر إلى المجتمع المدنى «كمسرح التاريخ الحقيقى». الدولة هنا مسخرة للمجتمع المدنى ومصالح الفئة المسيطرة منه، تكرسه فى القوانين وتدافع عنه من خلال طبقة حاكمة يفرزها هذا المجتمع عن طريق أجهزة قمعية أو مؤسسات مقننة. والفرق إذن بين المجتمع المدنى كما يحدده **هيجل** - مجموع غير ثابت هو مستنقع المصالح والحوائج الفردية - ورؤيا **ماركس** للحكم أو الدولة كمرآة لهذه المصالح وحامية استمراريتها - هو فى نوعية العلاقة بين الدولة والمجتمع المدنى.

إن فكر **جرامشى** يتناول هذه المفارقة ويحاول إعطاءها بعداً نظرياً أعمق. الدولة

فى كــتــابات جــرامــشى هى «توازن بين المجتمع السياسى والمجتمع المدنى ...

الدولة = مـجـتـمع سياسى + مـجـتـمع مدنى، أى هيمنة مصفحة بقمع»:

يمكن التمييز بين مستويين أساسيين فى البنية الفوقية: المستوى الذى يمكن تسميته بالمجتمع المدنى، أى مجموع المؤسسات المعروفة عادة كـمؤسسات داخلية أو خاصة، ومستوى المجتمع السياسى أو الدولة: المستوى الأول يوازى صفة الهيمنة التى تمارسها الفئة الحاكمة على مجمل الجسد الاجتماعى، والمستوى الثانى يمثل السيطرة المباشرة أو الآمـرة، والتى تتـجلى فى الدولة والسلطة القانونية.

والظاهر فى هذه النصوص أن جرامشى يرسم مأزقًا نظرياً لم ينجح فى الخروج منه، بوضع المجتمع المدنى فى مجابهة مع الدولة الحاكمة كمجتمع سياسى، وفى الوقت نفسه بإدخال المجتمع المدنى كعنصر مباشر فى تركيبة الدولة.

يمكن الخروج من هذا الضيق النظرى بالاستناد إلى مساهمة الفليسوف الفرنسى لويس ألتوسير:

سوف يعتبر تابعاً للدولة كل العناصر فى التركيبة الاجتماعية التى توجد عادة، فى مجتمع محدد، تحت سلطة الدولة المباشرة والوحيدة. وبالعكس، سوف يعتبر تابعاً للمجتمع المدنى كل العناصر فى التركيبة الاجتماعية التى هى فعلا أو التى تبدو مستقلة independeant عن الدولة. وكذلك العناصر التى تتمتع بتفرقة كافية autonomie suff-sante تجاه الدولة، والعناصر التى هى شكليًا متصلة بسلطة الدولة، ولكنها تتمتع بدرجة من الحرية تجاه هذه السلطة.

فالتداخل بين المجتمع المدنى والدولة حتمى، وهذا التداخل ضرورى لفهم ماهية المجتمع المدنى. هنا، وبناء على المقدمات النظرية المتتالية منذ هيجل حتىّ ألتوسير،



هيجل



كافكا

يطرح الفرنسى روبير فوسرت Robert Fossaert مفهوما جديدا لمقاربة تداخل الدولة والمجتمع المدنى، هذا المفهوم الجديد يسميه التشكيلة السياسية Formartion Pol-itique. والتشكيلة السياسية تمثل التفاعل المستمر بين الدولة والمجتمع المدنى.

إن التشكيلة السياسية لا تشير إلى قطعة من المجتمع، أو إلى طابق فى البنيان الاجتماعى. وكما هى الحال بالنسبة للتشكيلة الاقتصادية، يشير مفهوم التشكيلة السياسية إلى المجتمع فى مجمله من منظور محدد: لا منظور الإنتاج، كما بالنسبة للتشكيلة الاقتصادية، بل بمنظور التنظيم (أو السلطة التى تشرف على هذا التنظيم). إن التشكيلة الاجتماعية هى التى تبلور كل ما يظهره المستوى السياسىّ فى المجتمع.

وختاماً، فإن الصورة المقترحة للتشكيلة الاجتماعية بما تضم المجتمع المدنى والدولة، يقترح فوسرت الصورة التالية للتعبير عنها: التشكيلة الاجتماعية مركبة كـ: *

شمس الدولة العارم، وفى البعد غيمة الغبرات العائلية والقروية، وبين الاثنين كواكب بأحجام متفاوتة تدور دائما فى حلقة الدولة. أو بعبارة أقل تورية: إن الدولة تحيط وتبلور الأنظمة المختلفة غير المنسقة التى تعرف تحت اسم المجتمع المدنى.

هذا إذن أول بحث فى التعاريف الصعبة لهذه الندوة: المجتمع المدنى بما هو مستقل عن الدولة وفى الوقت نفسه دائر فى حلقتها.

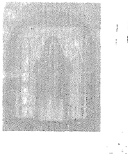
* * *

أما فيما ما يتعلق بقضية الأقليات، التى تتصل فى مشرقنا العربى بقضية الشرق الاستعمارية، فهنا اصطدام بمستعصى نظرى آخر، حاول دراسته إبان الحروب العالمية الثانية باحث شاب كتب له الدهر مستقبلا باهراً - الأستاذ ألبرت حورانى. وربما كان هذا الكتاب الوجيز آخر اهتمامات أستاذ جامعة أكسفورد السياسية. فمنذ ذلك الحين، اتصفت كتاباته ببعد تاريخى حمله إلى آفاق أوسع رحابة وأقل وطأة. أما بالنسبة لمفهوم الأقليات، فكتاب سنة ١٩٤٧ أفلح فى الإشارة إلى درجة تعقيد الفسيفساء المشرقية وفتح أبواباً للبحث لا تزال فاغرة على مصراعيها.

وما فكرة الأقليات قانونًا سوىّ حجر العثرة الأساسى لتفاعل اجتماعى سليم فى المسكونة - كما يشير إلى ذلك تضعضع الدول فى أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتى - لكنه ليس من الضرورى تناول المشكلة فى بقايا الإمبراطورية الاشتراكية، فإننا نرى معضلة مستمرة من الناحية الفكرية والفعلية فى المحاولات القانونية التى أنتجتها المحكمة العليا الأمريكية والجدل النظرى الذى رافقها بخصوص حقوق الأقليات.

نتحدث هنا عن المجتمع الأكثر «تقدماً» فى القرن العشرين، فى التقنية والاقتصادً والقانون والمستوى المعيشى. ولكن الأعجوبة الأمريكية تعثرت ولا تزال تتعثر بنقطة

المجتمع المدنى



الضعف هذه: معاملتها أقلياتها. والظاهرة التاريخية لهذا الفشل ثقيلة ومزمنة بحجم تاريخ الولايات المتحدة منذ بدايتها: أما الأقلية الأولى، أقلية الهنود الحمر، فقد كان الجواب التاريخى لها الإبادة، وهكذا أزالت الأغلبية معالم حضارية برمتها، بتراثها وأهلها. والأقلية الثانية هى الأقلية السوداء. هنا كان الجواب مختلفاً بسبب حاجة الأغلبية إلى يد العمل السوداء المسخرة فى إطار العبودية القانونية. ثم كان مارتن لوثر كينج - القصة معروفة.. هى قصة الـ en-franchisement، قصة التحرير القانونى - «كل إنسان بصوت»، المكتوبة فى الدماء، وفى الإخفاق، فحالة الأقلية السوداء الرثة تمثل لكل من يزور عاصمة أقوى بلد فى العالم: لا دخول لغير الأسود شرق مبنى الكونجرس - ولا محل للأسود غربه.

لقد حاول رجال القانون وجود مخرج لهذه المعضلة؛ وإن أخفقوا، فلقد رسموا المقاربة التى ستبقى فى المستقبل المرئى مرتكز البحث عن المساواة فى المجتمع الأمريكى.

أول ما ظهرت هذه المحاولة هامش شهير فى قرار المحكمة الأمريكية العليا:

ليس من الضرورى أن ندرس الآن ما إذا كان التشريع الذى يحد من نقاء العملية السياسية - التى ينتظر منها عادة أن تدعو إلى نقض تشريع غير مقبول، يتطلب تمحيصاً ومراجعة قضائية، على أساس الحظر العام الموجود فى التعديل الرابع عشر، وعلى وجه ينطوى على تقصٍ أكثر عمقًا من التقصى المعهود فى مجمل التشريعات الأخرى.

ولسنا بصدد التساؤل الآن ما إذا كانت اعتبارات مشابهة تدخل فى نطاق مراجعة القوانين المتعلقة بأقليات دينية، قومية، أو عنصرية محدودة، وإذا كان الضرر الواقع فى أقليات محدودة ومتعزولة dis-crete and insular minorties قد يشكل شرطاً خاصا يقضى إلى حجب العملية السياسية المسلوكة عادة للمدافعة عن الأقليات، وقد يتطلب عندئذ تمحيصاً قضائيا أكثر دقة.

يحتاج هذا النص إلى خلفية توضحه. السؤال المطروح أمام المحكمة العليا هو فى دور هذه المحكمة، بناء على مبدأ المساواة بين كل المواطنين المقر فى التعديل الدستورى الرابع عشر، فهل تدخّل المحكمة حلبة العملية السياسية لتمنع التشريع الذى يحد من نقائها (كما فى الفقرة الأولى) ولتدافع عن حقوق الأقليات عندما تكون محدودة ومعزولة (كما فى الفقرة الثانية)؟

والإطار الأوسع هو طبعًا فصل السلطات فى الولايات المتحدة وإمكانية المحكمة العليا نقض أى قانون أو قرار ينافى برأيها نص الدستور.

هنا تصطدم المحكمة بمنطق الأغلبية، فهى الأغلبية التى تعطى شرعية لقانون أو قرار ممثليها المنتخبين، ولذا:

فإن الدور الأساسى الذى هو أيضا المشكلة الأساسية للمراجعة القضائية هو التالى: كيف يمكن لهيئة غير منتخبة وغير مسئولة بشكل فعلى، أن تقول لأشخاص انتخبهم الشعب إنهم ليسوا قادرين أن يحكموا كما يحلو لهم؟

الجواب الذى يهمنا الآن هو جواب الهامش الدستورى الشهير فيما يتعلق بالأقليات وحقوقها: فالمعضلة هنا أن الأقلية بطبيعتها غير قادرة على رفع صوتها من خلال العملية الانتخابية. ولذلك فهى بحاجة إلى من يحميها فى العملية الديمقراطية بشكل مؤسسى وفعال: هذا، فى النقاش القانونى الأمريكى المعاصر، هو الدور الأساسى للسلطة القضائية.

* * *

لكن الموازين فى الشرق مقلوبة. وإذا كان الشرق، حتى نشوء إسرائيل على أرض فلسطين، لا يعرف التجربة المرة التى لا تزال تعانى منها الولايات المتحدة، فهو محكوم بشكل أساسى بمشكلة أقلياته، هذه المشكلة على حد تعبير سعد الدين إبراهيم فى مقالة رائدة، حاسمة ولكنها لا تزال غير محسومة. فعملية الدفاع عن حقوق الأقليات تبدأ فى الولايات المتحدة من مقولة أساسية هى عملية انتخابية تسمح للشعب أن يختار بحرية ممثليه فى الدولة، على أساس الأغلبية. لا تنشأ مشكلة الأقليات إلا بعد أن تتم هذه العملية الأساسية. أما الحالة فى الشرق فهى إجهاض مستمر للعملية الأساسية الأولى. ولذا فإن تناول حقوق الأقلية يتم بشكل ملتوٍ، لأن الأغلبية لا تنجح فى تثبيت حقها فى أول المطاف.

ولذا كان الإطار الثقافى أساسيًا فى مجتمعاتنا: فحيث تغيب العملية الانتخابية الطبيعية يحل صراع الأقليات على المستوى الأدبى. فأبناء وبنات الأقليات يصطدمون بحالة عجز لا مجال للتعبير عنها فى عملية قانونية - والخيار الصامت هو الانكباب على القطاع الاقتصادى، أما التعبير فلا يمكن إلا أن يكون أدبياً.

فنحن بحاجة هنا إلى إطار مختلف عن الإطار القانونى الصافى. وبالرغم من الصعوبات التى ترافق البحث القانونى عن الدفاع عن الأقليات، فإن عالم المشرق مختلف بخصوصية غياب العملية القانونية الأساسية - الانتخاب الحر - وهو مختلف أيضا بسبب السياق التاريخى الخاص الذى عاشته المجتمعات المشرقية بأغلبيتها وأقلياتها.

لذا أن نستعين هنا بإطار نظرى خاص، وقد نجد بعض الإفادة منه فى كتابات **فيلكس جواتارى وجيل دولوز** وقد سطع نجمهما منذ أواخر الستينيات بمؤلفات باهرة فى تجديدها كمحاولة فلسفية تجمع بين مستويات شتى - أدبية واقتصادية وعسكرية ولغوية ... جمعاها فى «ألف هضبة». والهضاب هذه مشكلة من مخارج ومداخل عديدة ومتشعبة منها «آلة الحرب»، ومنها سطور الهروب ومنها «التكتلات والتراتيم والأشكال إلخ ..» وفى متابعتى لدراساتهما كانت أشوق القراءات عن طريق تناولهما الأدب والثقافة فى المؤلفين العمالقة - **بروست، برجسون، نيتشه، وأخيراً فوكو.**

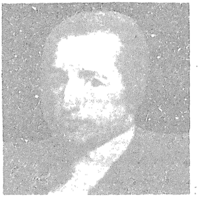
وفى سنة ١٩٧٥ صدر كتاب لهما عن **فرانز كافكا**، الكاتب الألمانى الشهير، وعنوانه، **كافكا** من أجل أدب صغير Kaf-ka: Pour une Litterature Mineure.

وبعودة إلى العنوان يتضح المفتاح الذى يبرزه الكتاب لجمع كل المفاهيم التى تضعها هذه الندوة. فالأدب هنا أدب صغير بمعنى المنطق الأرسطوطالى - من جهة الصغرى ومن جهة الكبرى - لكنه قبل هذا هو أدب الأقلية، أدب المنشق والمشتق والمضطهد والغريب. واستعمال كلمة صغير للترجمة تكريم **للجاحظ** ولسلاسة اللغة العربية. لكن الحقيقة هى أن هذا الأدب هو أدب الأقلية.

«الأدب الصغير ليس أدب لغة صغيرة، بل هو الأدب الذى تؤلفه أقلية فى لغة كبيرة. وظاهرة الأدب الصغير هى بالنسبة لكافكا المعضلة التى تحول وصول يهود براغ إلى الكتابة، وتجعل من أدبهم أمراً مستحيلا: استحالة عدم الكتابة، استحالة الكتابة بالألمانية، استحالة الكتابة بشكل آخر».

إن **كافكا** لا يكتب بالتشيكية أو بالعبرية أو باليدش، وهى كلها لغات أجدادها، لا، **كافكا** الذى لا يتصل بالعالم الأدبى إلا من خلال الألمانية، يكتب بالألمانية، فابن الأقلية يكتب بلغة **جوته** Goethe، ويفتح على الألمانية طرائق جديدة فيحملها إلى مرتفعات ما عرفتها بدونه - هو، ابن الأقلية.

وهكذا تتجلى وجوه التشابه مع ثقافات المشرق - والثقافة العربية فى قمة القائمة.



جوته



محمود درويش

الثقافة ... كلمة رحبة تظهر أمامها مفاهيم الأقليات والمجتمع المدنى سهلة المتناول. والثقافة العربية أنا فيها مثل المراهق الذى تحدثت عنه **سيمون دى بوفوار** Simone de Beauvoir: الثقافة بالنسبة له كالمربى على السندويشة كلما قل جهد فى طرحه على مساحة أكبر.

ولهذا فمقاربتى المفاهيم والإطارات التى أبرزتها الأبحاث فى موضوعنا هذا كانت حجة للهروب إلى الأمام، والولوج إلى مناطق مبهمة يختلط فيها الذاتى وغير المحكى - أضع منها أمامكم استحداث ذكريات على محك المفاهيم - مقتطفات أدبية بعد المقتطفات شبه الفلسفية.

* * *

فى سنة ١٩٢٧، على مقربة من هنا، فى دار الأوبرا القديمة، نزل شاعر لبنانى انتدبه زملاؤه لتمثيلهم فى تكريم أمير الشعراء أحمد شوقى. نزل شاعر الأرز مصر للمرة الثانية، وكانت المرة السابقة زيارة قبل الحرب العالمية الأولى تلا فيها قصيدة مطلعها يدل على روح مضمونها:

«لمشتْ إلى الأهرام أرضُ الشامِ

لو استطاعت جوىً إلى الأهرام»

أما فى حفلة تكريم شوقى وحسب التقرير الذى نشرته جريدة الأهرام فى اليوم التالى فقد ألقى الشاعر اللبنانى.

«قصيدة تسلم بها الذروة وكان كل بيت من أبياتها بعد أن يمر بالأسماع حروفاً، ويستحيل فى النفوس طرباً ونغماً، وكان فى وقفته ملء العيون كما كان بقصيدته ونغمته ملء الصدور، فقد جمعت جزالة البداوة إلى رقة الحضارة، فاستعيد مراراً وصفق له تكراراً، وقد حيا فيه الجمهور لبنان الأشم وأدبه الجم أحسن تحية.

كذا جريدة الأهرام، أما القصيدة فعرفت بـ «فم الميزاب» أثر بيتين يشير فيهما فى سياق الشوقيات إلى أعلى قمة لبنانية.

وحملت فى لبنان أرواح الصبا

ريّا النسيم بعنبر وملاب

أثر الطيوب روائحًا وغواديًا

من شعر شوقى فى فم الميزاب

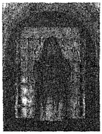
ففى فم الميزاب جميع المقومات الأساسية للأدب الصغير: شاعر لبنانى من الأقلية المسيحية فى العالم العربى، يتناول تلك العناصر التى ستخط معالم الثقافة العربية وتحدياتها فى القرن العشرين:

- المشكلة الأولى: هى الشتات، والجواب هو الجمع بين الشام ووادى النيل، مصر والحجاز، جيرة النيل والمشرقين. وهذا الجمع يتم فى الانصهار فى ثقافة واحدة، هى الثقافة العربية:

فَمَنْ لم يَصُنْ لغةَ الجدود فليس من

قوميةٍ تنميه فى الأنساب

المجتمع المدنى



- المشكلة الثانية: هى فى التعدد والاختلاف، والجواب هو الوطنية:

مافى الكنانة غيرُ صوتٍ واحدٍ
النيل نيلى والشعابُ شعابى
مفروقة الأحزاب إلا أنها
وطنية مجموعة الأحزابِ

فالأحزاب ثروة فى ائتلافها ضد تفرقة من «حسبوا الشعوب سوائما ورهائنا».

هلاَ وَثبتِ إلى حسامك وثبة
ودفعتَ عن مصر يد الطلابِ
وبعثتَ صولة أمة شرقية
ما أنشأتْ إلا أسود الغابِ
أيام طار الشرقُ فوق مضمرٍ
والغرب سار على جواد كابِ

والتفرقة متصلة طبعاً بالتفرقة الطائفية، والجواب هو جواب مصر سعد زغلول:

يا مصر حسبك نهضة دلت على
روح الرقى وصحة الألبابِ
غضبت بنو مصر لسعد غضبة
تركت عقاب الأسر غير عقابِ
أدى الرسالة مخلصًا زغلولها
نعم الخطاب مؤيدًا بجوابِ
والحكمة الأولى لمصر إنما
هى وحدة الناقوس والمحرابِ
نزعت رثيث تعصب ورمت به
جهل الغبى وشرة المتغابى

- والمشكلة الثالثة: فى التخلف، وجواب الشاعر فى واقعية قوامها صعوبة انتصار الثورة على الاستعمار:

من كان يقتحم العجاج بمدفع
أتصده بالقوس والنشّابِ

فهذه هى الثورات عارمة فى المشرق العربى، فى مصر وجنوب لبنان والبقاع والشام،

(لكن) التكافؤ بالقوى شرط إذا
احتكت ركاب فى الوغى بركابِ
لو أغنت المرء الشجاعة وحدها
غزت العروشَ شمائلُ الأعرابِ

- وعدا ضرورة التقدم التقنى «لتكافؤ القوى»، فإن العنصر الثانى لمحاربة التخلف هو فى رفع الأقلية الأخرى - الأقلية الكبرى - من غيابها إلى المبادرة، والارتفاع بها كما ارتفعت «صاحبة العصمة زعيمة النهضة النسوية المصرية»، التى كانت موجودة فى الحفل التكريمى «تحف بها رفيقاتها وكلهن سوافر».

يجرى يراع الناعمات أناملا
كالكهرباء تدب فى الأعصابِ
فإذا غضبن لما طلبن ملكنه
وملكن ما يطلبن غير غضابِ
والمرأة الدنيا الحياة وما ترى
فى الكون من زهر ومن أطيابِ
فاستهد إن شئت (الهدى) بيراعها
فى الصالحات إلى طريق ثوابِ
من لم تكن عونًا له يسقط على
بيت بلا عمد ولا إطنابِ

وهكذا تكتمل فى فم الميزاب مقومات الأدب الصغير، أدب الأقليات. وهل لمصدر الأدب الصغير، كون الشاعر ينتمى إلى أقلية مسيحية، أثر طائفى يحده فى مجابهة تحديات القرن التى ذكرناها: التخلف وإعاقة المرأة ومجابهة الاستعمار بالوطنية والدفاع عن الثقافة العربية هل يقتضى حكم الأقلية غير المسلمة الصمت تجاه الإسلام ؟

الجواب ملء فم الميزاب، وملء الأدب الصغير، وهو فى الحكمة الأولى التى تحلى بها سعد زغلول ومكرم عبيد:

«والحكمة الأولى لمصر إنما
هى وحدة الناقوس والمحرابِ

والجواب ذو بعد تاريخى واسع، قوامه الإسلام فى عميق رسالته العربية:

من للزمان بمثل فضل محمد
وعدالة كعدالة الخطابِ
رفع الرسول عماد أمة يعرب
وأعزها بالآل والأصحابِ
غشت الفتوح وصفقت راياتها
فى الشرق فوق أباطح وهضابِ
وتغلغلت فى الغرب طائرة على
أكتاف صقر جارح وعقابِ
لولا تجلد (شرل مرتل) خيمت
فى قلبه بسرادق وقبابِ
وغدت بلاد الغرب أندلساً بها
شوقى يزف سواحرًا وسوابى

ولذا فـ . . .

اسمع فديتك نبرة مصرية
عربية فى منطق خلابِ
واستنشد القرآن قومًا جودوا
منه بآى فى النفوس عذابِ

واسمع به فصحى اللغات مدلة

في المشرقين بجوهر الأحسابِ

أخذت قريش بجزلها وبكت بها

غرناطة في رقة وعتابِ

لولا يد الإسلام لم تسلم بما

فيها من الأخلاق والآدابِ

ولو ارعوى من صد عنها زاهداً

متعللا بعناكب الأسبابِ

لأريته عند الصيام خطاءه

وأريته عند البيان صوابي

* * *

ما كان طريق الأدب الصغير يسيراً يوماً. ولكن العملية دائماً مصيرية. فلنستمع إلى أدب الأقليات في الثقافة العربية لعله يتجلى لنا، في تناثر كلماتها الفريدة، شرق لا يضيق صدراً بأي من أبنائه ؟

فمن يصغ إلى الأدب الصغير يجد، كما في فم الميزاب، إشارات عديدة لفحوى التجديد والترفع عن حقيقة آثمة. والأدب الصغير، أدب الأقليات يأتي هو بدوره في أشكال شتى ليس فم الميزاب إلا ظاهرة واحدة منها في بحر أوسع من جواب الأقلية المسيحية الثقافي لأغلبية مسلمة.

والأقليات على أنواع، كل له أدبه الصغير في المشرق العربي، فإذا كان فم الميزاب جواب الشاعر المسيحي في دار الإسلام، الذي يعبر من خلال أدبه عن انتمائه للعروبة ومشاركته الأغلبية المسلمة على قدم المساواة ثقافة وتراثاً. فهناك أدب صغير لغير المسيحي، وأدب صغير لغير العربي، فلننظر إلى بعض الأمثلة في المشرق:

هنا ذكر **كمال جنبلاط** مهم. وهو مهم سياسيًا بالطبع، لما يمثله جنبلاط من تجربة عربية ظاهرة في انفتاحها الديمقراطي والفكري عكس **ميشيل عفلق**، مثلا (بسبب التجربة البعثية). وهو مهم أيضا بمعناه الأدبي المحض، **فجنبلاط** كان شاعراً له نبرة صوفية و «ترانيم فيدانتيت»، وهو الداعي، «لأدب الحياة»، وهو مهم أيضًا بانتمائه الطائفي الدرزي.

فكمال جنبلاط يسمح لنا بتناول الأدب الصغير في خلال منظار أوسع من التجربة المسيحية المهيمنة. فالمسيحيون في الشرق، وخاصة في لبنان، يفتخرون ويعتزون بريادة النهضة العربية، منذ المعلم **بطرس** إلى شعر **جبران** وتأسيس جريدة الأهرام. لكنهم، وخاصة في لبنان، غالبًا ما يجاهرون بالنهضة وكأنهم وحدهم أسهموا بها. وربما كانت هذه الظاهرة المبالغة متصلة بالتنافس التاريخي بين المسيحية والإسلام في الشرق وطغيانه على حديث الأقلية والأغلبية المكبوتة.

ولا بأس بهذا مادام الجواب آتيا في سياق المقومات المستقبلية التي وجدناها مثلا في فم الميزاب. ولكن كثيراً من أبناء الأقليات ليسوا مسيحيين، أمثال **كمال جنبلاط** والأمير **شكيب أرسلان** اللذين شكلا قطبًا بارزاً للثقافة العربية المُشرقية. وإذا كان الأمير **شكيب** خطا خطوة اعتناق الإسلام السني محاولا التخلي عن انتمائه الإقليمي، فأغلبية أبناء الأقليات تمسكوا بالانتماء الأصيل وارتفعوا من خلال اللغة العربية وثقافتها إلى قاسم مشترك مع الأغلبية أساسه المساواة.

وهنا يمكن استدراك الأنماط الثلاثة التي اتصلت بالثقافة العربية من منظور الأقليات.

- **النمط الأول** ناشئ عن الطائفية كما في مثل شاعر الأرز والزعيم الاشتراكي اللبناني. والأمر يتعدى طبعاً المسيحيين على شتى أنواعهم - أقباطا، موارنة، أرثوذكس ... والدروز، ليشمل ظاهرة مهمة في القرن العشرين، تفتح قضية حقوق الأقليات والثقافة العربية على عالم أوسع - هو دور الأقلية اليهودية في المجتمعات العربية المعاصرة، التي حملت جزءا مهمًا من الأدب الصغير كما حمله الدروز والمسيحيون. وربما كان أحسن التوثيق لهذا الأدب في مصر والعراق. وقد تم في العراق من خلال الشعر، كما تم في القصة ولا سيما القصة القصيرة. وقد يكون خير مثال على ارتفاع الأقلية إلى المساواة من خلال الأدب، في هذا المقتطف للكاتب والباحث **شموئيل موره** - القصة عن راقصة في بغداد، قذف بها الدهر إلى لندن حيث يدور الحديث بينها وبين الكاتب:

فسألتني فجأة:

- قدوة امتى أتركت بغداد، صار لك هوايا

- لا قبل أسبوعين

- يعني بعد بيك ريحة بغداد، انت مسلم ولأيهودي؟

قالت جملتها الأخيرة كأنها تستدرك شيئا غاب عن بالها فهذه هي الجملة التقليدية التي يطرحها كل مسلم أو يهودي على أي عراقي يلاقيه.

- ايهودي

قالتها باقتضاب متوقعا انتهاء المحادثة كما كان يجري في بغداد عندما يعرف محدثي المسلم أني يهودي، ولكنها واصلت الحديث بابتسام.

- يعني شمدها ، كلنا إخوة وشاربين مَيّ دجلة ..

لن نتوقف هنا على مضمون هذا النص. فهو الأسلوب الذي يعنينا، بما هو كتابة عربية معاصرة لأقلية تعبر في أدبها الصغير عن انتمائها الأوسع، حتى إنه حصل لكاتب يهودي عراقي غادر بغداد إلى إسرائيل في الثالثة عشرة من عمره، أن «بقى متمسكا باللغة العربية واختارها لغة التعبير الأدبي في إنتاجه في ميدان القصة والرواية والمسرحية التي مارس كتابتها منذ أن نشر باكورة إنتاجه الأدبي ... ولم يستبدل بها العبرية كما فعل جميع المهاجرين اليهود من البلاد العربية في سنه» - وهو **سمير نقاش** - والأمثلة كثيرة عن الأدب اليهودي العربي.

- هناك نمط ثانٍ يضعضع الصورة المعهودة لأقليات عربية غير مسلمة، ويتجلى بشكل واسع في العراق. والأمر هنا يتعلق بتركيبة سياسية خاصة نتجت عن تقاسم المنطقة في ظل الاستعمار وإضفاء صفة الأقلية لمن ليسوا أقلية عدداً - الشيعة.

المجتمع المدني



أما القضية الطائفية في العراق، والتي وثقها في مرحلتها البعثية هنا بطاطو بشكل مستفيض، فهي نقيض محاولة مضادة لصهر العراقيين السنة - وهم أقلية عدداً وأغلبية سيطرة - والشيعة - وهم الأكثرية عدداً والأقلية سيطرة - في بوتقة الدولة الواحدة.

لنا عودة هنا - من حيث ممارسة الثقافة - إلى مفهوم المجتمع المدني: إذا كانت التشكيلة الاجتماعية العراقية مكونة من العناصر المتصلة مباشرة بسلطة الدولة من ناحية ومن عناصر ذات استقلالية مميزة تجاه الدولة - وإن كانت الدولة هي المعيار الاستقطابي الأساسي لها - فإن تاريخ العراق في العقود الأربعة الماضية يمكن إعادة كتابته جغرافيا: لنا هنا خلاف مع الأستاذ حنا، فدراسته العظيمة أغفلت الصراع الأساسي الذي طغى على التطور العراقي المعاصر، وهو الخلاف بين السلطة الممثلة جغرافيا ببغداد والمجتمع المدني الممثل جغرافياً بالنجف.

والمجتمع المدني «كمجموع السلطة المنظمة في المجتمع بما هي مخالفة للدولة»، في العراق، أخذ في النجف ومدارسها وحوزاتها أشكالا عديدة «للهروب من سيطرة الدولة، وإن كانت الدولة القاسم المشترك الوحيد، لهذه الأشكال.

هنا تراكمت، بشكل فريد في التاريخ المشرقي المعاصر، الجغرافيا والسياسة والأدب كأدوات تعبير المجتمع المدني. وغدت النجف مركزاً جغرافياً وتعزية سياسية وشعراً متدفقاً ومختبراً فكرياً في آن، بتفاعلها مع السلطة البغدادية. وازدادت الأمور تعقيداً بسبب الطابع الطائفي للخلاف (أو الوحدة) السني - الشيعي في العراق. ولا يزال هذا الصدام معنا، وأدبه الصغير يبحث عن رسالة بين الإسلام والشيعة والوطنية والعروبة.

* * *

أما النمط الثالث، فهو في اتجاه مختلف تماماً من حيث المنطلق. فمهما قلنا عن وضع الأقليات الطائفية من مسيحيين ويهود وشيعة في المشرق العربي، فكلهم ينطلقون من ثقافة عربية أصلا. فالعربية هي لغتهم الأم والجهد الأدبي فيها وتيرة تلقائية. ومهما كانت مثل هذه الفئات أقليات، فهي تعبر عن نفسها بشكل طبيعي من خلال الثقافة العربية. ولكن هناك في المشرق من لا ينتمي تلقائيا إلى محيط ثقافي عربي. على هذا الفرد أن يجتهد ويكد لبلوغ حد التعبير الأدبي باللغة العربية. في هذا النمط تدخل الطائفة أو الفئة الأرمنية في لبنان، والأقليات الكردية في العراق وسوريا ولبنان.

هنا تبادرني تجربة حديثة مع عدد كبير من الشخصيات الكردية في العراق، ولا سيما الزعيم الكردي جلال طالباني والسياسي الفيلي فخري كريم - فهما ينتميان طبعا إلى وسط كانت العربية فيه لغة مكتسبة - لكن اللغة الأكثر استعمالا أدبياً ومفهومياً وسياسياً هي العربية.

وكيف لا واللغة العربية مصيرية بالنسبة إليهم داخل دولة تم التركيز فيها على القومية العربية بشكل أعمى. ولن أطيل الحديث عن هذه الظاهرة إلا للإشارة إلى درجة التعقيد تزداد على بحثنا، لكنها تسمح لنا أيضا بالانتقال إلى عملية مصيرية أخرى تطال الأقليات وحقوقها في المشرق - وتتعلق بالثقافة العربية. إلا أن الثقافة العربية، شأنها شأن الأرمنية في لبنان والكردية في العراق، هي الآن في موضع الأقلية.

* * *

والحديث طبعا عن فلسطين.

واللغة العربية في فلسطين في موقف أقلية. هي أداة تعبير الأقلية من الناحية العددية - مليونا إنسان يشتركون في تراث عربي، مقابل ثلاثة ملايين ونصف ليست العربية مرتكز تراثهم اللغوي - وبداهة، من الناحية السياسية.

والصورة بالحقيقة أكثر تعقيداً، لأنها لا تضم فلسطينيي المهجر، الذين يتصلون بإخوانهم في الداخل، على أعمق المستويات، من خلال الثقافة واللغة.

فلنتجه توا إلى الأساس - الشعر - وهنا ، لو سمحتم، أحاول الاستفادة من مواكبة لأكبر شعراء فلسطين - محمود درويش - في حديثه عن التجربة الفلسطينية - أغلبية حولها الدهر إلى أقلية.

وإذا كان الأدب الصغير دائما سياسياً، على حد تعبير جوتاري ودولوز ودائماً جماعيا بما يجبر الفرد بالرغم عنه إلى تعبير جماعي في أدبه - فلقد مر شعر محمود درويش بفترات خمس أولها قصيدة الهوية ...

«سجل أنا عربي» جاءت في أوائل الستينيات، قبل نشوء حركة فلسطينية مستقلة تذكر. والمجابهة في فلسطين كانت مجابهة عربية - إسرائيلية بحتة والرفض لدى فلسطينيي المهجر مرتكزاً أولا وآخراً على خلفية استراتيجية عربية ندري اليوم كم كان فشلها ذريعاً.

والفشل كان بقدر الآمال التي تعلقت بالبعث السياسي الاشتراكي الناصري وما شاكله. وبعد حرب الـ ٦٧ بدأت الهوية العربية تتقلص مع الطعون المستمرة خفاء وعلناً .... أيلول الأسود وتل الزعتر وكامب ديفيد والجلاء عن بيروت.

لكن درويش لم يتخل بشكل مفاجئ عن الأدب الكبير، بل تم هذا في شعره على مراحل، ففي أحمد الزعتر، وهو الوميض الشعري الذي جاء بعد انهيار صيف الـ ٧٦ في لبنان، ليس أحمد فلسطينياً - ولكنه لم يبق عربياً. كان أحمد مزيجاً غريباً من فلسطين ولبنان ما لبث أن انطفأ طرفه اللبناني.

حتى جاءت المرحلة الثالثة حيث التململ والابتعاد عن العروبة في مديح الظل العالي - وهكذا أصبحت الهوية الفلسطينية تشكل أقلية جديدة تجاه الثقافة العربية الوحدوية. أصبح الفلسطيني فريداً، عنصراً من أقلية منبوذة في بحر مائل إلى العداء.

كم كنتَ وَحدَكَ، يا ابن أمي

يا ابن أكثر من أبٍ

كم كنتَ وحدكَ

القمحُ مرٌّ في حقول الآخرين

والماء مالحْ

والغيم فولاذٌ . وهذا النجمُ جارحْ

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك

كم كنت وحدك ...

وقالوا : لا تسلّم

ورموك في بئر ... وقالوا لا تسلم

وأطلت حربك، يا ابن أمي

ألف عام ألف عام ألف عام في النهار

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار

هم يسرقون الآن جلدك

فاحْذر ملامحهم ... وغمدك

كم كنت وحدك يا ابن أمي

يا ابن أكثر من أبٍ

كم كنت وَحدكَ

وهنا، مع «مديح الظل العالي» و«حصار لمدائح البحر»، تراجعت الثقافة العربية في شعر محمود درويش - فأصبح شعره، الذي بدأ بالارتكاز التام على هذه الثقافة، بما هي أدب كبير، يتأرجح بين عدوين: عدو كان صديقاً - وعدو أصبحت الحاجة ماسة - لمجابهته بأسلوب لا يقتصر على إنكاره.

والمرحلة الرابعة جاءت في أول شعر الانتفاضة، الذي أحدث صخباً هائلا في الوسط الإسرائيلي، لأنه قرأ في قصيدة محمود درويش عودة سياسية إلى «رمي اليهود إلى البحر».

ربما كانت هذه القراءة صحيحة، وإن أنكرها درويش بقوة. لكن الأهم في هذه القصيدة في رأينا هو ابتعاد الأدب الصغير عن الثقافة العربية كملاذ حقيقي. فقد سجلت الانتفاضة مرحلة القطيعة الفعلية في الهوية العربية بالنسبة للأدب الصغير، وتحول أدب الأقلية من تفاعل طبيعي مع الوسط العربي إلى تفاعل متنام مع العدو السابق. فإذا كان دعاء أول الانتفاضة لهذا العدو أن يزول - وكأنه كابوس مستشر يرجى نفضه - نرى اليوم في شعر درويش مرحلة جديدة في ديوانه أرى ما أريد الصادر في المغرب السنة الماضية: أما القصيدة التي تجسد هذا التحول في الأدب الصغير فهي «هدنة مع المغول أمام غابة السنديان»

كل حرب تعلمنا أن نحب الطبيعة أكثر: بعد الحصار

نعتني بالزنابق أكثر، نقطف قطن الحنان من اللوز

في شهر آذار. نزرع غاردينيا في الرخام، ونسقي نباتات جيراننا

عندما يذهبون إلى صيد غزلاننا.

فمتى تضع الحرب أوزارها كي نفك خصور النساء على التل ....

من عقدة الرمز على السنديان

صحيح «أن المغول يريدوننا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون .... أن نحب أغانيهم كلها كي يحل السلام الذي يطلبون «صحيح أنهم لم يجيئوا لينتصروا، فالخرافة ليست خرافتهم». صحيح أنهم «لا يعرفون أن في وسعنا أن نقاوم غازان - أرغون ألف سنة».

لكن

«الضحايا تمر في الجانبين، تقول كلاما أخيراً وتسقط في

عالم واحد . سوف ينتصر النسر والسنديان علينا».

«من هدنة للشقائق في السهل كي تشفي الميتين على الجانبين. وكي

نتبادل بعض الشتائم قبل الوصول إلى التل. لابد من

تعب آدمي يحول تلك الخيول إلى

كائنات من السنديان»

وهكذا تطور أدب درويش العربي مواكباً التضاريس التاريخية الصعبة. لكن القصة لا تنتهي هنا، بسؤال عما يمكن للمغول اعتناق الحضارة. القصة لا تنتهي هنا فالقفزة النوعية تحتاج - فيما تحتاج - إلى لغة جديدة. ولكي يتحول الأدب الصغير للأقلية الفلسطينية في إسرائيل إلى ما مثله كافكا في ارتفاعه باللغة الألمانية إلى شواهق جديدة، على الأدب الصغير أن يغير جلده - وأن يدخل أرض الأغلبية بلغة الأغلبية.

هذه كانت تجربة أنطون شماس، الفلسطيني الذي كتب باللغة العبرية أسلوباً عجز عنه الإسرائيليون اليهود:

«فلو كان ميخائيل هو الرواية، لكان انتهى على الشكل التالي: فتح الجارور وتناول قلماً كاتباً على قفا القميص «قصة حياتي». ونظر هنيهة إلى هذا العنوان باشمئزاز، ثم أخذ محاية وصحح «القصة». وبدأ وكأنه ارتاح له.

أو ربما، بترفع لكن بتهذيب، قد انتهى بصياغة جديدة لبورجس Borges: لا أدري أيا من الاثنين منا، كتب هذا الكتاب.

* * *

وهكذا حقوق الأقليات في المشرق: في المجتمعات المدنية التي تجابه الأقليات السلطة فيها - جماعة وفرادى - ، لا محل للمساواة القانونية. يبقى منفذ التعبير الأدبي، وفي مقدمته الشعر. فيتحول الأدب الصغير، أدب الأقلية، إلى رفع الثقافة إلى قمم جديدة - وإذا نجح الأفق الجديد إلى سعة صدر أوسع للمجتمع بأسره - استمرت الحضارة. هذا كان العهد الزغلولي. أما إذا أخفق المستنقع السياسي بلحاق الأدب في مرتفعاته الجديدة - فالويل للجميع - أقلية وأغلبية.

المجتمع المدني



المصادر المذكورة

(١) في المجتمع المدني G. W. F. Hegel,

Grundlimen der Philosophie des Rechts, Berlin, 1821

الأيديولوجية الألمانية

- العائلة المقدسة K. Marx, F. Engels

(1844 - 1846)

A. Cramsci, Quaderne del Carcere, (1925 - 1935)

- L. Aithusser, Positions, Paris, 1976

- R. Fossaert, la Societe, 6 Vols., Paris, 1977 - 1983, vol' 1, Une Theorie General Paris 1977., vol 5, les Etats, Paris , 1981

(٢) في الأقليات

- A. Hourani, Minorities in the Arab World, Oxford, 1947.

- United States Supreme Court, Carolene Products, 304 U.S. 144 (1938)

- John Hart Ely, Democracy and Distrust, Cambridge Mass, 1980

- سعد الدين إبراهيم، «مصادر الشرعية في أنظمة الحكم العربية» في أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٠٣ - ٤٣١.

- شبلي ملاط، «المحكمة العليا الأمريكية في النقاش القانوني المعاصر» الشرق الأدنى - دراسات في القانون، ١٩٨٧، ص ٩ - ٢٧.

(٣) في الأدب الصغير: نظرية

- Gilles Deleuze et Feli Guattari, Kafka: Pour une Litterature. Mineure, Paris, 1975.

- Gilles Deleuze et Felix Guattari, Mille Plteaux, 1980

(٤) في الأدب الصغير: تطبيقي

- ديوان الملاط، جزءان، بيروت، ١٩٢٥، ١٩٥٢

- كمال جنبلاط، وصيتي، بيروت، ١٩٧٨.

- كمال جنبلاط، أدب الحياة، بيروت ١٩٧١؟

- جنبلاط، «ترانيم فيدانتية»، مجلة العرفان،

- شموئيل موره، القصة القصيرة عند يهود العراق، القدس، ١٩٨٠.

- سمير نقاش، م. ن.

- شموئيل موره، راقصة في بغداد، م. ن

- Chibli Mallat, The Renaissance of Islamic law: Muhammad Baqer as - Sadr, Najaf and The Sh, I International, Cambridge Uk, under considation

- Hanna Batatu, The Old Social Classes and The Revolutionary Movements in Iraq, Princeton, 1978.

- محمود درويش، الأعمال الكاملة، طبعات عديدة، بيروت.

- درويش، مديح الظل العالي، بيروت، ١٩٨٣.

- درويش، حصار لمدائح البحر، بيروت، ١٩٨٤.

- درويش، أرى ما أريد، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

- Anton Shammas, Arabesqes, Paris, 1988.

(ترجمة فرنسية للأصل العبري).

ڤرجيل ـ ريلكه .. الشعر الدائم

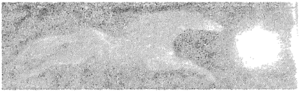
٥٤ ملاحظات على موت ڤرجيل ، هرمان بروخ ـ ترجمة وتقديم : محسن الدمرداش.

٦٣ اقتباسات من مذكرات مالته لوريدز بريجه، راينر ماريا ريلكه ـ ترجمة : اروى صالح.

ملاحظات على «موت فرجيل»

هرمان بروخ

ترجمة وتقديم: محسن الدمرداش



ولد هرمان بروخ «بفيينا» فى الأول من نوفمبر ١٨٨٦ وتوفى فى نيوهافن فى ٣٠ مايو ١٩٥١ . وقد كان فى الأصل صاحب مصانع للنسيج ثم تحول إلى كاتب حر ابتداء من عام ١٩٢٨ ، حيث درس من عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣١ الرياضيات والفلسفة وعلم النفس، وفى عام ١٩٣٨ هاجر مع يهود أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبدأ بحوثه فى سيكولوجية الجموع (١٩٥٩) ثم أصبح أستاذا فى الأدب الألمانى، كما يعد واحداً ممن أسهموا فى انتشار الرواية الحديثة، حيث استهدف حل الصيغة المتداولة للرواية عن طريق الحوار الذاتى والمقال المتداخل والأشعار والأحلام كتمثيل شامل للعصر وكإيضاح عام للوجود، كما يميزه الربط بين نظرية المعرفة وأعماق الأساس النفسى الواضح لشخصيات رواياته(١).

ويظهر بروخ ككاتب متميز لنهويس(٢) أولا فى الثلاثية «السائرون أثناء النوم» (١٩٣١ ـ ١٩٣٢)، ثم فى «موت فرجيل» التى ظهرت بالألمانية والإنجليزية عام ١٩٤٥ ، وبعد ذلك «الأبرياء» التى استهدفت تحليل الفاشية ومهاجمتها (١٩٥٠)؛ و«الوسواس» التى حملت عناوين أخرى مثل «المتجول» و «السحر» (١٩٥٣). وفيما عدا ذلك نجد له مسرحية «التخليص» التى ظهرت عام ١٩٣٩ ثم بعد ذلك تحت عنوان: «لأنهم لا يعلمون ما يعملون»، وعديد من المقالات الناقدة لعصره.

لعل عرض ترجمة ملاحظات هرمان بروخ على «موت فرجيل» يتطلب إشارة موجزة للعمل ذاته وتسبقها وقفة تاريخية أمام بوبليوس فرجيليوس مارو Publius Vergilius Maro (٣) الذى ولد فى اليوم الخامس عشر من شهر أكتوبر فى العام الرابع والثمانين بعد الستمائة منذ إنشاء مدينة روما(٤) أى قبل مولد المسيح بسبعين عاما فى قرية «أنديس» Andes.

وقد اختلفت الآراء حول أصل فرجيليوس. كانت مانتوا إحدى المدن الرئيسية فى الحلف الأتروسكى القديم، وكانت الدماء الأتروسكية لاتزال تجرى فى عروق سكانها وسكان المناطق المجاورة. ولقد اهتم فرجيليوس اهتمامًا بالغًا بدراسة الحضارة والعقيدة الأتروسكيتين اللتين كانتا

تشكلان عاملين مهمين أثناء العصور الأولى للجمهورية الرومانية. إن فرجيليوس يؤكد دائما الأصل الأتروسكى لمدينة «مانتوا»، ويتكرر ذلك فى أشعاره بصورة ملفتة للنظر. الفقرة الواردة فى الكتاب العاشر من «الإينيدة» لمثال واضح على ذلك حيث يقول(٥):

«مانتوا» غنية بأجدادها وأسلافها، لكنهم ليسوا جميعا من أصل واحد، يتكون سكانها من ثلاثة أجناس، يسكن كل جنس أربع مدن، وترأس مانتوا هذه المدن لكنها تستمد قوتها من الدماء الأتروسكية».

بعد أن تلقى فرجيليوس دراسته فى مدارس «كريمونا وميلانو»، انتقل وهو فى الثامنة عشرة من عمره إلى روما(٦). فقد كانت فى ذلك الوقت مركزاً للدراسات المتقدمة بالنسبة لجميع المناطق الناطقة باللغة اللاتينية، كما كانت مهداً نشأ فيه وترعرع مجموعة من الشعراء الشبان الذين حصل بعضهم على شهرة واسعة.

واصل فرجيليوس دراسته فى روما بشغف واهتمام فترة طويلة من الزمن، بدأ دراسة الريطوريقا والطب والفلك، لكنه سرعان ما تحول إلى دراسة الفلسفة الإغريقية(٧) فتلقى دروسه على يدى العالم الإبيقورى سيرو Siro(٨)، ولعله أثناء ذلك تعرف لأول مرة على أشعار لوكريتيوس الذى استفاد فرجيليوس منه كثيراً ثم تلقى دروسه فى الريطوريقا، ولعله أثناء ذلك تعرف إلى زميل له فى الدراسة كان يصغره فى السن ويدعى أكتافيوس، وهو الذى أصبح فيما بعد الإمبراطور أوجسطس. لقد حاول فرجيليوس أثناء فترة دراسته ممارسة الخطابة، لكنه لم يستمر فى ذلك طويلا. وللأسف فإننا لا نعرف كثيراً عن هذه الفترة من حياة فرجيليوس، إلا أنها كانت فترة نضج بطىء لعبقريته وفترة دراسة اتصفت بالشغف واللهف وسط جماعة من الأفراد مختلفى الصفات. أثناء هذه الفترة أيضاً توفى والده وتزوجت والدته مرة أخرى. وليس لدينا ما يشير إلى أنه كان على صلة بمسقط رأسه ومهد صباه فقد كان يرى فى كل بلد يدرس فيه موطناً له. كان مشغولا بدراسته مهتما بالأسفار والترحال، واهباً نفسه تماماً للآداب والدراسات الفلسفية والتاريخية.



جيمس جويس



هرمان بروخ

ولم يجرؤ فرجيليوس - مثلما جرؤ كثير غيره من أعضاء جمعيته - على محاولة الاشتراك فى النشاطات المدنية أو الإدارية أو السياسية أو العسكرية. ويرجع ذلك إلى عدة أسباب: خجله الشديد، وسلوكه الريفى الذى ظل يتصف به طيلة حياته، وضعف بنيته وصحته العامة فقد كانت متدهورة على الدوام.

عندما قارب فرجيليوس الثلاثين من عمره كان تيار الأحداث العامة فى الدولة قد أتى نهائيًا على ثروته ثم أعادها إليه مرة أخرى، بل أكثر من ذلك أتيحت له الفرصة لينال ثقة مجموعة أخرى من الأشخاص أصبحت تعرف فيما بعد ببلاط الإمبراطور. وهكذا أصبح الثراء والغنى من نصيب فرجيليوس طيلة البقية الباقية من حياته.

ولم يمض على ذلك زمن طويل حتى قام فرجيليوس فى عام ٣٧ ق.م بنشر مجموعة أشعاره المسماة بالأشعار المختارة Eclogae أو الرعويات Bucolica. وسرعان ما نال الشاعر شهرة كبيرة، وانتشرت أشعاره وأصبحت تقرأ فى المسارح والأماكن العامة وهكذا توقع الجميع لفرجيليوس العظمة والمجد، ورأوا فيه أعظم شعراء الحكومة الجديدة.

انتهى فرجيليوس من نظم الزراعيات فى عام ٢٩ ق.م. ففى ذلك العام كان أوكتافيوس قد عاد من رحلة إلى الأقاليم الشرقية، وعند وصوله إلى إيطاليا قرأ عليه فرجيليوس هذه المجموعة من الأشعار(٩). ونشرت الزراعيات بعد ذلك مباشرة، فذاعت شهرتها وأصبح فرجيليوس حينئذ أعظم شعراء اللاتين - السابقين منهم والمعاصرين - وأشهرهم دون منازع. كان فرجيليوس فى ذلك الوقت قد قارب الأربعين من عمره. كان منذ سنواته الأولى حتى ذلك الوقت يفكر فى نظم ملحمة إيطالية. لم يكن ينقطع لحظة واحدة عن التفكير فى ذلك، وغالبًا ما كان يقتطع جزءاً من وقته ليخطط لذلك العمل الضخم ويرسم خطوطه العريضة، وبدأ وهو فى سن الأربعين فى تحقيق حلمه الذى ظل يداعبه سنين عدة، وقضى بقية حياته كى يخرج ذلك العمل إلى الوجود، ولم يكن ذلك العمل سوى الإينيدة. لقد شجعه على ذلك إلحاح البلاط الإمبراطورى ورغبات الجماهير والآمال التى كانت تجيش فى صدورهم كما شجعه على المضى فى طريقه أن القيام بمثل ذلك العمل الضخم قد يتيح له فرصة التعبير عن جميع الأحاسيس التى كانت تدور فى خلده كشاعر والتى كان يتحين الفرصة للتعبير عنها. ومنذ ذلك الوقت اعتكف فرجيليوس عن المجتمعات القليلة التى كان يرتادها، وخصص كل جهده ووقته لتحقيق أمله العريض.

قضى فرجيليوس سنوات عديدة فى نظم «الإينيدة»(١٠). ففى عام ٧٥ ق.م. كتب الإمبراطور أوجسطس من إسبانيا يسأل فرجيليوس عما تم فى مشروعه الضخم، فى الحقيقة لم يكن الإمبراطور وحده هو الذى ينتظر بفارغ الصبر ظهور «الإينيدة»، بل كان العالم الإيطالى بأسره يحس شوقًا جارفًا نحو سماع خبر الانتهاء من نظمها ولعل ما قاله الشاعر الغنائى بروبرتيوس Propertius (٥٠ - ١٦ ق.م) - الذى

ملاحظات هرمان بروخ



عاصر فرجيليوس وكان يصغره بحوالى عشرين عامًا يعبر عن ذلك الترقب خير تعبير، إذ يقول بروبرتيوس فى إحدى قصائده بعدما سمع بعض فقرات من «الإينيدة»[١١]:

«إنه (فرجيليوس) الآن يبعث الحياة من جديد فى قوات إينياس الطروادية وفى أسوار المدن التى أقامها على شواطئ لافينيوم. فاستسلموا أيها الكتاب الرومان ولتستسلموا أيها الكتاب الإغريق، فإن شيئًا أضخم من الإلياذة على وشك أن يولد».

بعد ذلك بثلاثة أعوام على الأقل قرأ فرجيليوس ثلاثة كتب كاملة من الإينيدة على الإمبراطور أوجسطس وشقيقته أكتافيا ـ وهم الكتاب الثانى والرابع والسادس وفى الكتاب الأخير تعرض فرجيليوس لموت الصبى ماركيلوس Marcellus، ابن أكتافيا الوحيد والوارث الوحيد للإمبراطورية[١٢]. لقد عبر فرجيليوس فى إحدى فقرات ذلك الكتاب عن الحزن الدفين من أجل موت ذلك الصبى، حتى إن أكتافيا تأثرت تأثرًا شديدًا وسيطر عليها الحزن فطفقت تذرف الدمع، ولم تستطع مواصلة الاستماع. ثم واصل فرجيليوس عمله فى شغف بالغ عبر السنين، وأخذ العمل بدوره ينمو ويكبر ويصبح على وشك الانتهاء، حتى جاء عام ١٩ ق.م. فى ذلك العام انتهى فرجيليوس بصورة مبدئية من تأليف «الإينيدة»، لكنه كان يرى أنه مازال أمامه ثلاثة أعوام أخرى، عليه أن يقضيها فى مراجعة النص وتنقيحه وإدخال ما قد يلزم من تعديلات قبل أن يصل إلى أيدى الجموع الإيطالية. وفى صيف العام نفسه أحس فرجيليوس برغبة فى القيام بجولة فى بلاد الإغريق وشواطئ بحر إيجه والجزر الواقعة فيه، عسى أن يكون فى ذلك تجديد لنشاطه الذهنى وصقل لأحاسيسه. لكنها كانت رحلة مشئومة، لم يكن فرجيليوس فى ذلك الوقت يحتمل الترحال والأسفار، ثم إنه لم يكن يكتفى بالزيارات القليلة، بل ظل يتنقل بسرعة من مكان إلى مكان، ومن قرية إلى قرية، ومن مدينة إلى مدينة، يصعد من سهل إلى ربوة، ويهبط من تل إلى شاطئ ثم يبحر من جزيرة إلى جزيرة حتى وصل إلى أثينا. وهناك التقى بالإمبراطور أوجسطس أثناء عودته إلى إيطاليا، بعد جولة قام بها فى الأقاليم الشرقية. ولعل تلك المقابلة المفاجئة أتاحت لفرجيليوس فرصة التفكير فى مدى قدرته على مواصلة رحلته الطويلة الشاقة. وبإلحاح من الإمبراطور اقتنع فرجيليوس بضرورة عودته إلى إيطاليا بمصاحبة الإمبراطور. لكن يبدو أنه كان قد اتخذ قرارًا بعد فوات الأوان. فعندما كان يزور ميجارا وأثناء استعداده للإبحار نحو إيطاليا أصيب بالملاريا، وبالرغم من أن إصابته لم تكن شديدة إلا أن بنيته الضعيفة لم تستطع المقاومة. وساءت حالته واشتدت الحمى أثناء الرحلة البحرية إلى إيطاليا، فتوقف فى «برنديزى»، حيث توفى بعد بضعة أيام، وكان ذلك فى اليوم الحادى والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩ ق.م. ولم يكن قد أكمل عامه الحادى والخمسين[١٣].

وبينما كان فرجيليوس على فراش الموت طلب إلى مرافقيه عدم نشر «الإينيدة»، وأمرهم بإحراقها إذا ما حدث له أى مكروه، فلم يكن فرجيليوس يرغب فى أن تنشر أشعاره دون مراجعة أو تنقيح، لكن أصدقاءه الذين كانوا حوله رفضوا ذلك فى رفق. ومحاولة منهم لإرضائه فقد وعدوه بحرق المخطوط فى المستقبل، وبعد موته أصدر أوجسطس أوامر مشددة إلى القائمين على نشر أعماله ـ وهما فاريوس وتوكا ـ بنشر «الإينيدة» كما تركها مؤلفها. فلولا أوامر الإمبراطور أوجسطس لاندثرت أعظم الأعمال اللاتينية التى وصلتنا والتى أثرت تأثيرًا بالغًا فى الأدب العالمى فى جميع أنحاء العالم وعلى مدى العصور. مات فرجيليوس فى «برنديزى» بين أهل «كالابريا» Cala-bria، ونقلت رفاته إلى «نابلى»، ودفن بالقرب من قصره الذى يقع بالقرب من الساحل فى «بوسيليبو» Posilipo[١٤]، حيث أقيمت له مقبرة ضخمة نقش عليها بيتان من الشعر قيل إنه نظمهما بنفسه قبل موته[١٥].

«مانتوا أنجبتنى، كالابريا انتزعتنى، واليوم تحتوينى.

بارثينوبى (نابولى)، أنا، مَنْ تغنيت بالمراعى، بالحقول، وبالقادة».

تمتعت أشعار فرجيليوس ـ وخاصة الإينيدة ـ فى العصور القديمة بمكانة تشبه مكانة الإنجيل فيما بعد. إذ أصبحت مصدرًا لإلهام قدسى، وربما ظل ذلك الاعتقاد سائدًا حتى القرن السابع عشر الميلادى. كان الأوروبيون يأخذون فألهم بعد مطالعة بعض فقرات من الإينيدة فى المعابد. وبذلك تكون «الإينيدة» قد احتلت مكانة السيبولية التى كانت مصدر النبوءات أثناء العصور السابقة لعصر فرجيليوس[١٦]. فترى بعض الروايات أن هادريانوس عرف طالعه واطمأن على مستقبله بعد استشارته «للإينيدة» والكتب السيبولية[١٧]. كما أخذ كلوديوس البينوس Clodius Albinus فأله بمطالعة بيتين من أشعار فرجيليوس فى معبد أبوللو فى كوماى، بينما أخذ ألكسندر سفروس Alexander Severus فأله أيضا بالطريقة نفسها فى معبد فورتيونا Fortuna فى «برانيستى».

كان الرومان ينظرون إلى فرجيليوس بعد موته نظرة فيها نوع من التقديس إذ كانوا يعتقدون أن لديه القدرة وهو فى العالم الآخر على أن يسيطر على شئون البشر وأن يحدد مصائرهم أثناء حياتهم الأولى. وقد سجل الرومان يوم مولده مثله فى ذلك مثل يوم مولد الإمبراطور أوجسطس ـ فى التقويم الرومانى ضمن الأيام المقدسة.

وكان الشعراء ـ مثل ستاتيوس Statius وسيليوس إيتاليكوس Silius Itali-cus[١٨] ـ يحجون إلى قبره ويؤدون فروض الولاء كما لو كانوا يحجون إلى مكان مقدس[١٩].

ووضع ألكسندر سفروس تمثالا نصفيا لفرجيليوس فى اللاراريوم -Larari um - محراب العائلة - داخل القصر الإمبراطورى، حيث كانت تقدم له فروض الولاء. ومن المحتمل أن ذلك النوع من التقديس قد توقف عندما تدهورت الوثنية، ثم ظهر من جديد فى عصر الكنيسة المسيحية. فقد اعتبر العلماء المسيحيون القصيدة الرابعة من الرعويات نبوءة مباشرة تبشر بمولد السيد المسيح(٢٠). عبّر عن هذه الفكرة الإمبراطور قسطنطين (٢٧٤ - ٣٣٧م) - فى خطاب وجهه إلى جميع أفراد الشعب المسيحى فى الإمبراطورية بعدما أصدر قراره بالاعتراف بالمسيحية كدين رسمى فى الدولة الرومانية(٢١). بعد ذلك انتشرت هذه الفكرة انتشارا واسعًا بين المسيحيين(٢٢) فالقديس أوجسطين لم يصدقها فحسب، بل إنه يستشهد بحديث فرجيليوس عن نبوءات سيبولا الكومية - فى القصيدة الرابعة من الرعويات - كدليل على أصالة تلك النبوءات التى انتشرت قبل ظهور المسيحية وفعاليتها. أضف إلى ذلك أن الأشعار الفرجيلية تعرضت لبعض التحوير أو التعديل الطفيف الذى قام به المسيحيون لإعدادها كى تقرأ أو تنشد أثناء الاحتفالات الدينية المسيحية داخل الكنيسة أو خارجها.

ولم تقف أهمية فرجيليوس عند هذا الحد، بل ازداد تقديس المسيحيين له او هكذا تشير الروايات التى بين أيدينا. فلدينا رواية تقول إن القديس بولس زار قبر فرجيليوس وهو فى طريقه من «بوتيولى» Puteoli إلى روما، إنه بكى وهو يتذكر أن فرجيليوس مات قبل أن يرى «النور» (يقصد بذلك نور المسيحية) وقد أضاء العالم. ولقد أضيفت هذه القصة فيما بعد إلى مادة الاحتفال الذى كان يقام بمناسبة يوم القديس بولس فى مانتوا. وكان بعض الرومان أثناء احتفالات أعياد الميلاد يطلقون أحيانا على فرجيليوس لقب «نبى» الوثنيين. ثم تمادت الشعوب الأوروبية فى تخيلاتها وغلت فى تصوراتها. فتحول فرجيليوس «النبى» إلى فرجيليوس «الساحر»، ونسجتْ حوله قصص خيالية ربما نشأت أصلا فى «نابولى» ثم انتشرت فى جميع أنحاء العالم الأوروبى. وأغلب هذه القصص ضمها كتاب عنوانه أعمال الرومان Cesta Romanorum وهو من المجلدات



مارسيل بروست

التى امتازت بشعبية ضخمة أثناء العصور الوسطى. وكانت هذه القصص نواة لعدد ضخم من الرومانسيات الشعرية والنثرية التى بدأت فى الظهور منذ القرن الثانى عشر الميلادى.

وهكذا نلاحظ أن فرجيليوس - الإنسان والشاعر - حاز إعجاب الجميع منذ بدأ حياته الأدبية، فقد أعجب به جميع الكتاب القدامى منذ بترونيوس Petronius (القرن الأول الميلادى تقريبًا) حتى القديس أوجسطين (٣٥٤ - ٤٣١م). ثم تجاوزت شهرته فترة ظهور المسيحية كما تجاوزت فترة سقوط روما(٢٣). فبالنسبة للقديس أوغسطين - على سبيل المثال - كان فرجيليوس «الشاعر الذى فاق الجميع فى شهرته Poeta ille clarissimus». وحتى أثناء القرون المظلمة الأوروبية فقد عكف على دراسته أغلب الدارسين مثل بيدى Bede (٦٧٣ - ٧٣٥م) وألكوين Alcuin (٧٣٥ - ٨٠٤م). وأنسيلم Anselm (١٠٣٣ - ١١٠٩م) (٢٤)، وإذا كنا نسلم بأن دانتى Dante كان أعظم شخصية فى العصور الوسطى، وأنه أيضًا خالق الأدب الحديث، فإن ذلك يوضح إلى أى حد وصلت إليه مكانة فرجيليوس بين الأدباء أثناء العصور الوسطى. فقد كان فرجيليوس - بشهادة دانتى نفسه - معلمًا لدانتى يشعر نحوه بالعرفان بالجميل، ويكن له كل احترام وتبجيل فبفضل إرشادات فرجيليوس توصل دانتى إلى رؤية عوالم العقاب ومجتمعات التطهر، ففى الجزء الأول من الكوميديا الإلهية - الجحيم - يخاطب دانتى فرجيليوس قائلا(٢٥):

«أنت قائدى، أنت سيدى، أنت مولاى».

*

تعود رواية «موت فرجيل» الشعرية، التى كتبها هرمان بروخ فى الفترة بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٥ وظهرت بالألمانية والإنجليزية عام ١٩٤٥، إلى الحكاية القصيرة (عودة فرجيل) التى كتبها بروخ عام ١٩٣٥ متأثرا باهتمامه بموضوع «أدب نهاية أحد الحضارات»(٢٦).

تعرض الرواية وضع الشاعر فى مجتمع قديم، وتساؤلا عن دوره ومشروعيته، وأخيراً تلغى أحقية حياة حب الجمال(٢٧) الذى لا يستطيع الظهور فى عالم يحتاج للمساعدة الفعلية وليس لقصيدة شعرية.

«الشعر كإلهاء عن المشاكل الحقيقية»، هذا الحكم أصبح موضوع الرواية، حيث دار فكر فرجيل فى الساعات الثمانى عشرة الأخيرة من حياته حول أمرين لا ثالث لهما «الجمال والفائدة»: الموت القريب يتطلب قراراً.

وتشير الفصول الأربعة ذات الأحجام المختلفة إلى دوره من خلال العناصر الأربعة للفلسفة القديمة التى تعكس جولة المحتضر عبر حياته المنقضية حتى يصل إلى نشأته.

أولا:

الماء، حيث الوصول: يرسو أسطول أوجسطس على ميناء برنديزى، حيث يرقد فرجيل المريض فى أحد السفن. فقد لزم على هودجه المحمول أن يقاوم الجماعات المنتظرة على الميناء، أو بالأحرى، «حيوان الجماهير» حيث اصطحبه الصبى وقاد المسير عبر زقاق بائس مكتظ «بالنواحات»، إلى سراى القيصر الذى احتوت إحدى قاعاته مرقدا لفرجيل. هكذا أزال الطريق المكتظ بالجماهير وبؤس المدينة ما كان للانعزال من سحر أسس نقاء الشاعر.

ثانياً:

النار، حيث الاحتضار: فى الليلة التالية أدى هذيان الحمى، وكذلك النقد بالشاعر إلى تجوال نارى ملتهب، واعتقد فرجيل أنه من الواجب عليه التكفير عن آثامه فى الانحصار فقط على ما هو جميل بالحياة(٢٨).

محطات هرمان بروخ



ثالثا:

الأرض حيث الانتظار: قابل فرجيل أصدقاءه فى اليوم التالى بعد نوم قصير وقلق، وأبلغ القيصر أن الشجاعة تنتمى للتضحية، ويجب أن يكون «التبشير» هو المحبة، وقد تركها فرجيل للأجيال المقبلة(٢٩) ثم صور ببعض من الوهم(٣٠) جنة أركاديا التى قابل فيها الحبيبة بلوتيا Plotia، وظهر بسرعة ذلك الفتى اللاراضى ليسانياس Lysanias (المخلص من الشقاء) الذى لا يراه سوى فرجيل، وهو «صورة لشباب» لدى شاعرنا فى المجال الواقعى. تلك الشخصية الحسيّة للعدالة المقدسة التى جعلت فرجيل يصور نفسه «كمخلص غير حقيقى»، وأن الحقيقى ينتظر ظهوره فى فتى صغير - وهذه إشارة لقصيدة الرعاة الرابعة التاريخية لفرجيل التى ظهرت فى العصور الوسطى «كإعلان عن المسيح». ويشير هذا المعنى الرمزى إلى بروخ المحيط بسيكولوجية اللاشعور وبالفلسفة الأفلاطونية وبكل زهد يتيح للإنسان إمكانية التخليص(٣١). وهكذا استمر فرجيل فى إعلاء وصيته حتى أغشى عليه واجتاز درب الشقاء محمولا حتى الميناء.

وأخيرا الأثير: ركب فرجيل فى رحلة العودة للوطن قاربًا من الميناء وترك خلفه كل ما هو إنسانى فى رحلته البحرية «التى لن تنتهى»، وتظل عين المراقبة فى حفظ وسلامة بينما يتحول هو إلى الحيوان والنبات ويصبح حجراً وضوءاً بازغاً ولؤلؤاً وإشعاعاً خافتاً، مستهدفًا التغيير من الأنا إلى الكون(٣٢).

المترجم

محطات بروخ عملى موت فرجيل(٣٣)

يصور الكاتب الساعات الثمانى عشرة الأخيرة من حياة المحتضر فرجيل، من وصوله إلى ميناء «برنديزى» حتى موته فى المساء بقصر (أوجسطس).

وعلى الرغم من وروده فى السياق بضمير الغائب إلا أنه حوار داخلى للشاعر ذاته، لذلك فهو فى المقام الأول حوار عن حياته الخاصة، عن الصواب المعنوى للحياة ومشروعية العمل الشعرى أو عدمها، ذلك العمل الشعرى الذى أوقف فرجيل حياته عليه أراد أن يحمره برمته. ولأن كل حياة ترتبط بزمن وجودها فقد شمل هذا الحوار عصر التيارات الروحية بأكملها، تلك التيارات التى أنعشت الإمبراطورية الرومانية فى القرن الأخير قبل الميلاد وجعلت من فرجيل مقبئا مسبقًا بالمسيحية.

لقد عرف فرجيل موته وحاور عن ظاهرة الموت، حيث أحاط بموقف عصره الروحى بدرجة كبيرة جعلته يتنبأ بالمستقبل وهو محموم. وقد أثبت شعره معرفته الموت شأنه فى ذلك حاليًا شأن بروخ الذى جرؤ مثل القليل فقط فى الأدب العالمى على الاقتراب من ظاهرة الموت - بوسائل شعرية كما هو ملحوظ.

إن عمل بروخ حوار داخلى، وعلى هذا فهو يعد عملا شعريا وذلك ما يتفق مع أغراض مؤلفه.

يضم الشعر هنا أكثر الحقائق الروحية مثولا، تلك الحقائق التى تشمل فى آن واحد الدوائر اللامعقولة للشعور والمعقولة للفهم الواضح، ومن أكثر إنجازات هذا العمل تميزاً أنه كشف الستار عن حركة التغيير الدائرة بين المعقول واللامعقول فى كل لحظة؛ أى كل لحظة فى حياة البطل، كما هو الحال فى كل جملة بالكتاب.

أى أن الأمر هنا يدور حول ترابط المعقول واللامعقول اللذين يتشتت ما بينهما من تضاد - ظاهر - فى الواقع الروحى المتسق. إنه ذلك الترابط المؤكد لدى كل حياة إنسانية: كل من يتأمل حياته يجدها ترابطًا لا ينفصل على الرغم من كل ما يملؤها من تناقضات تبدو بغير حل.

يستطيع الشعر وحده أن يعرض هذا الترابط بين تلك المتناقضات المتباينة، وتحقيقا لهذا الهدف وجب على عمل بروخ أن يكون قصيدة، لأن وحدة الحياة التى تتناولها، تشبه وحدة القصيدة التى تجعل «واقعها الداخلى» وكذلك مضمونها المتباين كلا واحداً: فى كل قصيدة حقيقية نجد شيئاً لم يذكر ولا يمكن قوله تشويقا بين الكلمات والسطور أو باختصار «ما بين السطور» الذى يوضح الترابط الحقيقى، وفيه تتشتت التناقضات التى تبدو غير قابلة للتحلل، وتتحول القصيدة إلى حقيقة ومعرفة.

أى أن الحوار الداخلى لدى بروخ لا يقارن بمثله لدى جويس الذى عرض التناقضات فى تجاور تكاملى؛ كما لم يأت بروخ بشىء يتفق مع نظرية الذاكرة لدى بروست(٣٤) ومع مجهودات توماس مان التى سارت فى الاتجاه نفسه. فلقد حاول بروخ الإتيان بشىء جديد يمكن تسميته التعليق الشعرى الذاتى: حيث يبدأ بأعلى مستويات الواقعية ظهورا ويزداد عمقا عبر خطوات تتناول كل منها مضمون سابقتها كمادة، أى بالأحرى مادة شعرية، ثم يعيد تحويلها شعرا من جديد.

ويجوز على أعلى مستوى، وصف هذه الطريقة «بالموسيقية»، ففى النثر احتلت الوسائل المساعدة اللاموسيقية مكان نظيرتها الموسيقية، أى احتلت الدور الأساسى على عكس الشعر الذى تجمع بقوة - طبقا لطبيعته - من العناصر الموسيقية، وهذا ما يشكل العنصر الأساسى فى طريقة العرض لدى بروخ: إذا ما أخذنا هذا الكتاب الكبير المكون من ٥٥٠ صفحة كقصيدة واحدة، فسوف نرى أنه ذو «لحن» موسيقى وأن طريقة

«التعليق الشعرى»، لا شىء سوى تنويع موسيقى للعرض (كما يتطلع دائما إلى إمكانية عميقة للتعبير)؛ وسوف نجد أخيراً أن الكاتب يتحدث طبقا لقواعد جملة رباعية أو ربما أكثر دقة، تلك القواعد التى كانت أساسا لبناء سيمفونية وأتت بتقسيم رباعى طبيعى تماماً.

ظهرت هنا، بفضل هذه الموسيقية، إحدى أصعب مشاكل الملحمة، وهى مشكلة الفورية فيما يتعلق بإيجاد حل جديد: لقد أصبح كل العرض الملحمى محلا للنقاش مسألة الفورية أى أنه يجب عرض مواقف لحظة واحدة فى تتابع زمنى والمحافظة على التأثير اللحظى على الرغم من ذلك، كما أن للموسيقى دوراً تؤديه مع هذه المشكلة بطريقتها، بل إن هذه إحدى مشاكلها الأساسية لأنه من الواجب على السيمفونية ذاتها أن توصّل للمستمع حدثا مترابطا وهى مركزة بسبب ذلك الحدث المترابط وهذا الإلغاء الحقيقى للزمن. وقد نجح بروخ عندما طبق المبدأ الموسيقى الأساسى من أجل إيجاد منفذ جديد للمشكلة الفورية فى العرض الملحمى، فلم يتضح أبدا ترابط الحياة بأكملها، أى انحصار الماضى والمستقبل فى نقطة حاضر واحدة - أو فى رابطة الذكرى والتنبؤ، إذا صح تسميتها بذلك - لهذه الدرجة التى وصل إليها فى هذا العمل.

الأسلوب هو البنية الشكلية لطريقة العرض، وعلى هذا فهو يبنى معها كلا واحدا ولا يمكن أن ينفصل عنها. وبما أن البنية الشكلية للعرض ترتكز على الأسلوب، فمن الممكن استطلاع طريقة العرض فيها.

العناصر التالية تحدد أسلوب بروخ:

(أ) لقد سعى فى كل لحظة عرض إلى الربط بين الاستبداد العدائى والروح.

(ب) وسعى بلا انقطاع إلى تحريك الغزارة (الموسيقية) للدوافع.

(ج) وسعى إلى الإبقاء على فورية الحدث فى كل الأنحاء.

وتتلخص هذه المبادئ ببساطة فى ترابط واحد: فكرة، لحظة، جملة.

من هنا يمكن فهم الطول - الذى يبدو هجوميا - فى جمل بروخ، فالجملة هى الرابطة التركيبية لكل عرض لغوى، واعتماداً على هذا تتكون تقسيمات الفقرة والباب والفصل - وكذلك التوازى من أجل البناء الموسيقى - وعليه فالجملة لدى بروخ هى الخلية الأولى التى يجب الالتزام فيها بالعرض المترابط من أجل الاحتواء تدريجيا على الروابط التركيبية العالية.

كل هذا بعيد عن البناء «الفنى»؛ وهكذا يبدو أسلوب بروخ معقداً فى بعض الأحيان، حيث ينمو نموا طبيعيا تماما، أى ينشأ ليس من مبادئ ولكن من الأحدوثة ذاتها، فهذه الجمل تعكس فى ظاهرها المعقد ضياء الحسّى، ولكنها فى إيقاعها ذى الرنين هى صورة صادقة للصخب المتلاطم الملازم لتقارب الموت الذى يحمل المحتضر.

- ٢ -

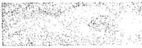
كثيرا ما لاقى الأسلوب التعبيرى فى موت «فرجيل» هجوما شديداً، حيث وصفوه بأنه «غامض» وأنه (كما زعموا أنه ذو جمل طويلة لا تحتمل) معقد بدرجة تعسر فهمه، مما أدى إلى اتهامه بالنزوع إلى البدائية من ناحية، ومن ناحية أخرى بأنه محاولة ذات وسائل غير مقبولة أو بأنه يتسم بالتقصير، وفى أحسن الأحوال كنوع من الانحدار المتدهور. ولسنا فى حاجة للحديث عن كل هذا السب بل يجب فقط قبول عتاب التقصير لأنه يصح إلى حد ما.

دائما ما يُساء فهم «الغموض» و «الإبهام» ويوصفا بالإخلال. وعلى العكس من ذلك فالغموض بمثابة لقب شرف، وهو دائما كذلك حين يتناول الغموض الحقيقى المنبعث من أعماق اللامعقول، وعندما يقترب إتلاف الإبهام من المعقول وليس من اللامعقول. وهذا هو الفرق بينه وبين الغموض. فلا نقل شرعيته، على افتراض أنه جاء بحل لمشكلة فنية تم اكتشافها قريبا، لأنه ليس هناك على الإطلاق عمل فنى بدون ظاهرة «الجديد»، فإذا ما احتوى هذا العمل أجزاء معقولة ولا معقولة إذن فهو عمل فنى جائز باتصاله بالجديد.

إذا ما ارتكزت قيمة العمل الفنى على المعقول واللامعقول فسوف يعتمد تحديد هذه القيمة بصورة رئيسية على علاقتها بوسيلة التعبير. وإذا ما تطلع العمل الفنى إلى التعبير عن «الجديد» الذى كُلِّف به فى نطاق وسائل التعبير القديمة، وإذا تحقق له ذلك بالفعل - كمعجزة بكل ما تحمل الكلمة من معنى - هنا ينشأ «الغموض» غموض اللامعقول المباشر، غموض الأعماق. فالرسول والكاهن وكذلك الشاعر الكبير كلهم يتكلمون لغة الغموض، فهم ليسوا فى حاجة للبحث عن وسيلة تعبير جديدة بل يستخدمون اللغة المنقولة بلا مبالاة - على الرغم من أنها لا تكفى للتعبير عن «الجديد» وسوف تكون لغة جديدة فى أفواههم لأن «الجديد» سيرد لديهم فيما بين الكلمات من توتر وفيما لم يأت بالكلمات وما لا يمكن الإتيان به منها وكذلك فى البناء. هكذا يكون كافكا كذلك «غامضا»، بل وتكون هذه القدرة الحدسية على اللامعقول ليست معتادة. فالفن عموما، الذى يتصف بقدر ضئيل من النمو الطبيعى، يشق سبل الفن الحقيقى المعقولة بقدر المستطاع؛ أى أنه يتطلب أن تتفق وسيلة التعبير بدقة معقولة مع «الجديد»، مع الحقائق التى مازالت تحت الاكتشاف، سواء التى تتعلق بالروح أو بمجالات أخرى، أى وباختصار أن يتم استخدام لغة تصويرية جديدة. وهذا ما لا يمكن أن يحدث فى اختلاق، بل يجب على صيغة الجديد أن تنشأ فى العمل الفنى ذاته بأصولية وذاتية، وذلك اعتماداً على أن العمل الفنى كائن حى قائم بذاته، وهذا ما يظهره تاريخ الفنون حتى يومنا هذا حتى جويس وبيكاسو، حيث النمو الحى لصيغ جديدة. وهذه العملية لا تختلف فى شىء عن نشأة اللغة: فكل لغة جديدة تكون معقدة وذى صيغ جديدة أكثر من اللازم، وغالبا غير مباشرة، ثم تتطور ببطء إلى التسهيل والمباشرة. وعلى هذا فليس محلا للعجب أن كل شكل وتعبير فنى جديد يأتى بتعقد هائل لدى المعاصرين الذين يرونه غير قابل للفهم كلما قل قبولهم لرؤية ضرورته، فهو غريب عليهم مثل «الغموض» الذى يواجههم من حين لآخر. وبينما لا يستطيع أبداً العمل الفنى تجنب هذا الإبهام تماما ويؤدى تنوع الظواهر فى ذلك الإبهام الذى هو عقلى فى ذاته - إلى تعقيد الوسائل، يجوز أن تتحقق رسالة الفن «بالغموض» الذى يخلط بين عمق - اللا عقلية - وبساطة الهوة.

غالبا ما رأى كثيرون ارتباطا بين «موت فرجيل» وعمل جويس، وفى الحقيقة أن ما

ملاحظات
هرمان بروخ



بينهما من تشابهات عارضة لا تقارن إلا بمثيلتها بين الدشهند(٣٥) والتمساح ولعل من يتمسك بصحة هذه الاستحالة لا يعلم أنه يظلم جويس بافتضاح فقط لأنه يجهل بناء الجملة والأسلوب، بل لا يعلم أن جويس لا يمكن تقليده أيضًا أى أنه لا شىء فى «موت فرجيل» يمكن قبوله كمحاولة فقط سوى الاقتراب من طريقة جويس المتمثلة إلى حد ما فيما بكلماته وغيرها من طول: إن ما بينهما - على العكس - بعيد وليس سوى علاقة بسيطة فى حصيلة من الألفاظ التقليدية التى لم تمس. وإذا ما أعطت هذه الاعتراضات هذا الكتاب شرف السيئة الجديدة، فسوف ترتكز على الطول الزائد للجملة والفقرات، وكذلك على نقصان التقسيم الحقيقى إلى فصول، أو باختصار على التعقيد الشاذ - كما يقولون - للبناء النحوى الأسلوبى.

عندما تبدأ حملة ضد ما هو جديد فى الموسيقى، غالبا ما يواجه الموسيقى اتهاما بالخروج عن القياس، وكل مرة ينجح المقصود فى تقديم إثبات لتوافقه التام مع القواعد المعتادة للتأليف. أما فى الأسلوبية فليس هناك قانون تأليف علمى عام الصلاحية، ولكنها لا تقصر عن المنطقية، وشأنها شأن الموسيقى تشتق من هذه المنطقية شخصية بديهية؛ أى أنها قائمة على الاستدلال من العلة على المعلول. وغنى عن القول إن (المنطقية) لا تعد صفة متقدمة «لموت فرجيل» ولكنها واضحة فيه.

يكاد يكون «موت فرجيل» عملا غير قابل للترجمة، وعلى الرغم مع ذلك فقد تمت ترجمته واعتبر المترجم نفسه مكلفا بإظهار صعوبة عمله وأوضح الوسائل التى حاول بها تخطى هذه الصعاب.

ليست هناك قصيدة قابلة للترجمة الكاملة، و «موت فرجيل» قصيدة مع أنها ليست بمعنى وثبة شعرية فى موضوع متحد، ولكنها فى الحقيقة قصيدة امتدت فى نفس واحد إلى ما يزيد على ٥٠٠ صفحة، وقد أظهر مضمونها انتماءها بارتقاء إلى الملاحم القديمة (لها علاقة داخلية مع الملاحم عبر فرجيل)، لأنها شأنها شأن تلك الملاحم قد ارتفعت بالرواية إلى علم نشأة الكون؛ إلا أن المقارنة تصعب بدرجة كبيرة، بل والأكثر من هذا هو وجوب وضع عمل بروخ محلا للحوار كطراز ذى صيغة جديدة وحديثة. أما أن يكون هذا الطراز الجديد شعريًا نقيًا بالفعل، فهذا أمر يتضح فى المقام الأول فى بناء العمل بأكمله، ذلك البناء المتحد أو - إن جاز ذلك - الموسيقى: تبدو أجزاء العمل الرئيسية الأربعة وكأنها سيمفونية أو جمل رباعية مختلفة فى الطراز والغرض تماما كما هو الحال فى صيغة البناء، وفى عناصر كل واحد من هذه الأجزاء الأربعة، وفى كل واحد من قصائد تلك الأجزاء الأربعة ظهر البناء العام مقبولا، كما تكررت مادة الغرض فيما يشبه التنوع الموسيقى، وتمت البرهنة عليها بذلك التكرار...». ▩

هوامش

(١) K. Menges: Kritische Studien Zur Welt- Philosophie H. Brochs Tübingen 1970 «دراسات نقدية حول العالم الفلسفى لهيرمان بروخ» (Studien Zur deutschen Literatur, 22).

(٢) أدخل جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) الأشياء فى عالم الإدراك فى روايته «عوليس» (١٩٢٢) التى كان لها تأثير كبير فى الرواية الحديثة.

(٣) اسم فرجيليوس كما يرد بالإنجليزية هو Virgil (ونادرا Vergil) وبالفرنسية Virgile وبالألمانية Vergil (ونادرا Virgil) أما الهجاء الصحيح باللغة اللاتينية فهو Vergilius وليس Virgilius. حدث هذا الخلط بين حرف الـ e والـ i منذ العصور القديمة فأصبح خطأ شائعا لم يحاول الكتاب الأوروبيون الأوائل تصحيحه. انظر مقدمة فرجيليوس، الإنيادة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ١٩، ٢٠.

(٤) اعتاد القدماء تأريخ أحداثهم بالنسبة لحادثة مهمة. بدأ الرومان قبل ظهور المسيحية فى تأريخ أحداثهم بالعام الذى أنشئت فيه مدينة روما. من هنا نجد فى المصادر القديمة أن فرجيليوس ولد بعد إنشاء مدينة روما بـ ٦٨٤ عاما. ولما كانت مدينة روما قد أنشئت عام ٧٥٣ ق.م فيكون مولد فرجيليوس هو عام ٧٠ ق.م.

(٥) الإينيدة، الكتاب العاشر، سطور ٢٠٠ - ٢٠٣، راجع الفقرة بأكملها من سطور ١٦٣ إلى سطر ٢١٤، جرى العرف فى الثقافة العربية على نطق اسم هذه الملحمة «الإنيادة» والنطق اللاتينى الصحيح للكلمة هو «الإينيدة» انظر مقدمة فرجيليوس ١ السالف ذكرها ص ١٠.

(٦) Rose, Latin Literature, «الأدب اللاتينى» P. 237.

(٧) دوناتوس، حياة فرجيليوس، ٢٧.

(٨) فوكاس، ٦٣ (راجع حاشية رقم ٣، ص ٢١).

(٩) Charles L. Durham (in his introduction to: J.W. Mackail. Virgil's Works, Modern Library, New York 1934), p.x. فى المدخل إلى ى. وميخائيل. ومؤلفات فيرجيليوس.

(١٠) انظر حاشية رقم ٢ ص ٢٧.

(١١) Propertius, 11, 34, 63 - 66.

(١٢) راجع الكتاب السادس من الإينيدة، سطور ٨٦٠، ٨٨٦.

(١٣) Mackail, op. cit., pp. 33 - 42.

(١٤) قارن: Norman De Witt, "Virgil at Naples", فيرجيليوس فى نابلى Classical- Philology, XVII (1922), PP. 104 - 110.

(١٥) Charles L. Durham, op. cit, p. VII.

(١٦) كان لدى الرومان مجموعة من الكتب اعتقدوا أنها مقدسة ونسبوها إلى العرافة سيبولا (راجع الحاشية رقم (٨١) ص ٢٧٤ ،٣، س ٣٠٣) وكانوا منذ فجر التاريخ يأخذون فألهم عن طريق مطالعة هذه الكتب التي كانوا يحفظونها في معابدهم. انظر أيضاً ك ٦ ص ٢٧٨ وما بعده.

(١٧) Script. Hist. Aug., (Spartianus) Hadr. II. 8.

(١٨) سيليوس إيتاليكوس (توفي عام ١٠١م) هو مؤلف أطول ملحمة لاتينية بعنوان الحروب البونية Bella Punica تناولت هذه الملحمة الحرب البونية الثانية. ترك فرجيليوس أثرا واضحاً في أعمال إيتاليكوس. راجع Durham,op. cit., p. VIII.

(١٩) Plin., EPP., 111.7.8.

(٢٠) Rose,op. cit., p. 242; Charles L.Durham, op. cit., p.x.

(٢١) Constantine, Oratio de Sanctos, 19 - 21.

(٢٢) W.G.De Burgh The Legacy of the Ancient World, الشرع في العالم القديم (Penguin 1953), pp. 313 - 4.

(٢٣) Charles L.Durham, op. cit., p. IX.

(٢٤) Bowra, op. cit., p. 33.

(٢٥) دانتي، الجحيم، الأنشودة الثانية ز ه سطر ١٤٠.

(٢٦) M. Durzak: H. Brochs Vergil - Roman und seine Vorstufen لهيرمان بروخ فيرجيليوس الرواية ومراحلها الأولى in Ljb, (9, 1968, S. 285 - 317).

(٢٧) W. Hinderer: Die "Todeserkenntnis" in H. Brochs "Tod des Vergil" معرفة الموت في «موت فيرجيليوس» بهيرمان بروخ Diss. München 1961.

(٢٨) K.A. Horst: Methodisch Konstruiert über das Romanwerk Von H. Broch البناء المنهجي في العمل الروائي لهيرمان بروخ in Merkur, 5, 1951, S. 389 - 395, (701 - 703).

(٢٩) A. Fuchs: Broch "Der Tod des Vergil" بروخ «حدث فيرجيليوس» (in: Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart الرواية الألمانية من الباروك إلى الحداثة Hg. B. V. Wiese, Bd. 2, Düsseldorf 1962, S. 326 - 360.

(٣٠) W.E. Wolfram: Der Stil H. Brochs. Eine Untersuchung zum "Tod des Vergil" أسلوب هيرمان بروخ. محاولة حول «حدث فيرجيليوس» Diss. Freiburg i.B. 1958.

(٣١) D. Stephan: Der innere Monolog in H. Brochs "Tod des Vergil", Diss. Mainz 1957. المونولوج الباطني في «هيرمان بروخ، موت فيرجيليوس».

(٣٢) D. Meinert: Die Darstellung der Dimensionen menschlicher Existenz in Brochs "Tod des Vergil" عرض أبعاد الوجود الإنساني في «موت فيرجيليوس» لبروخ Berlin/ München 1962.

(٣٣) Hermann Broch: Bemerkungen zum "Tod des Vergil" ملاحظات حول «موت فيرجيليوس» in H. Brochs Essays في «مقالات هيرمان بروخ» Bd. 1, Zürich 1955, S. 265 - 275; GW, Bd. 6).

(٣٤) مارسيل بروست، روائي فرنسي ١٨٧١ / ١٩٢٢، مؤلف «البحث عن الوقت الضائع». المترجم.

(٣٥) الدشيند: كائن ألماني صغير، طويل القامة وقصير القوائم. المترجم.

اقتباسات من: مذكرات مالته لوريدز بريجه

راينر ماريا ريلكه

ترجمة: أروى صالح



(١)

«من أجل قصيدة واحدة»

فآه، لاتساوى القصائد كثيراً حين تكتبها فى وقت مبكر أكثر مما ينبغى من عمرك؛ عليك أن تنتظر وتجمع حساً وعذوبة عمرًا بأكمله، عمراً طويلا إن أمكن، وحينئذ ربما تستطيع فى آخر العمر أن تكتب عشرة أبيات جيدة فالقصائد ليست، كما يعتقد الناس، مجرد عواطف (فالمرء تكون لديه عواطف فى وقت مبكر بما يكفى) إنها تجارب؛ من أجل قصيدة واحدة، يجب أن ترى كثيراً من المدن والناس والأشياء، يجب أن تفهم الحيوانات، وتشعر كيف تطير الطيور، وتعرف لغة الأزهار الصغيرة حين تتفتح فى الصباح، يجب أن تكون قادراً على أن تعود بذاكرتك إلى شوارع فى أحياء مجهولة، وإلى مقابلات لم تكن متوقعة، وإلى فراقات كنت تنتظرها منذ أمد طويل، إلى أيام فى الطفولة لم يجد غموضها تفسيراً بعد، إلى والدين اضطررت لإيلامهما حين جلبا مسَرة فلم تلتقطها (كانت مرة موجهة لشخص آخر)، إلى أمراض الطفولة التى بدأت غريبة جداً تصحبها تحولات كثيرة عميقة وصعبة، إلى أيام قضيتها فى حجرات هادئة متحفظة، إلى صباحات قضيتها بجانب البحر، وإلى البحر نفسه، إلى بحارات، إلى ليالى سفر ومضت مسرعة فى الأعالى ثم تلاشت مع النجوم كلها ـ وأن تكون قادراً على التفكير فى هذا كله، ليس كافيًا بعد، يجب أن تكون لك ذكريات لليالى حب كثيرة، كل واحدة مختلفة عن الأخرى، ذكريات نساء يصرخن فى وجع المخاض، وذكريات فتيات هزيلات يلتئمن ثانية، ولكنك يجب أن تكون أيضًا قد حضرت المحتضرين، أن تكون قد جلست بجانب الموتى فى الغرفة ذات النافذة المفتوحة والضوضاء المتناثرة، وليس كافيًا بعد أن تكون لك ذكريات، يجب أن تكون قادراً على نسيانها حين تكون كثيرة، وأن يكون لديك الصبر الهائل كى تنتظر عودتها، فالذكريات ذاتها ليست مهمة، فقط حين تكون قد تحولت إلى الرضا ذاته، إلى نظرة ولفتة، حين تغدو بلا اسم، حين لايعود ممكنًا تمييزها عن أنفسنا ـ حينئذ فقط يمكن أن يحدث فى ساعة من الساعات الغادرة، أن تنبع من وسطها

الكلمة الأولى من قصيدة ، وتمضى قدمًا منها.

(٢)
«وجوه»

هل قلت ذلك من قبل؟ إننى أتعلم الرؤية، نعم، إننى أبدأ، لاتزال الأمور تسير سيرًا سيئًا، ولكننى أنوى استثمار وقتى بأقصى ما يسعنى.

وعلى سبيل المثال، لم يخطر ببالى من قبل كم هنالك من وجوه، هناك كثير من البشر، غير أن الوجوه أكثر، لأن لكل شخص عددًا منها، هناك أناس يحملون الوجه نفسه لسنوات، فيبلى بطبيعة الحال، ويتسخ، ويتشقق عند الغضون، ويصبح ممطوطًا مثل قفازات استخدمت فى رحلة طويلة، إنهم أناس مقتصدون غير معقدين، لايغيرون وجوههم أبدًا، ولاحتى ينظفونها، يقولون: إنها جيدة بما يكفى هكذا، ومن يستطيع إقناعهم بالعكس؟ وبالطبع، فبما أن لديهم عدة وجوه، فقد نتساءل عما يفعلونه بالوجوه الأخرى إنهم يخزنونها، فسوف يرتديها أطفالهم، ولكن يحدث أحيانًا أيضًا أن تخرج كلابهم مرتدية هذه الوجوه ولم لا؟ الوجه وجه.

وهناك آخرون يغيرون وجوههم بسرعة مذهلة، ويرتدون وجهًا إثر الآخر، ويستنفدونها، فى البداية يعتقدون أن لديهم عددًا لاينفد، ولكنهم حين يبلغون الأربعين بالكاد، يكونون قد وصلوا إلى الوجه الأخير، وهناك بالتأكيد شىء مأساوى فى ذلك، فهم ليسوا معتادين على العناية بالوجوه، وقد بلى وجههم الأخير فى أسبوع، إن به ثقوبًا، وفى أماكن كثيرة أصبح ناحلا كالورق، وعندئذ شيئًا فشيئًا تبين البطانة، اللاوجه، ويتجولون حاملين هذا وجهًا.

ولكن المرأة، المرأة: لقد انكفأت داخل نفسها تمامًا، شاخصة إلى يديها، كانت عند ركن شارع «نوتردام دى شا»، وبدأت أسير متمهلا بمجرد أن رأيتها، فحين يفكر الفقراء لا ينبغى إزعاجهم، فربما جاءتهم الفكرة أخيرًا.



ريلكه

كان الشارع خاليًا للغاية، وحلّ خلاؤه ودفع خطواتى من تحت أقدامى واصطفق قافزًا فيها على امتداد الشارع، وكأنها قباقيب خشبية، انتصبت المرأة جالسة فى خوف، وانسحبت من نفسها، بسرعة وعنف حتى إنها تركت وجهها بين يديها، كان بوسعى أن أراه هناك: شكله الأجوف، كلفنى جهدًا خارقًا أن أبقى مع هاتين اليدين، وألا أنظر إلى ما انتزع منهما، ارتجفت إذ رأيت وجهًا من الداخل، ولكن كنت أكثر خوفًا إزاء ذلك الرأس العارى المسلوخ منتظرًا هناك، بلا وجه.

(٣)
«مخاوف»

إننى أرقد فى سريرى على ارتفاع خمس درجات سلم، ويومى الذى لايقطعه شىء يشبه قرص ساعة بلا عقارب، مثل شىء ضاع طويلا ثم عاد للظهور ذات صباح فى مكانه القديم، سليمًا من كل سوء، يكاد يكون أكثر جدّة مما كان حين اختفى، وكأن أحدًا كان يعنى به، كذلك ترقد على بطانيتى هنا وهناك مشاعر مفقودة من طفولتى، كالجديدة، وكل المخاوف الضائعة تمثل هنا ثانية.

الخوف من أن يكون الخيط الصوفى الصغير الفالت من طرف بطانيتى صلبًا، صلبًا وحادًا كإبرة من الصلب، الخوف من أن يكون الزر الصغير فى مناستى أكبر من رأسى، أكبر وأثقل، الخوف من أن تتحول لبابة الخبز التى سقطت لتوها من سريرى إلى زجاج، تتناثر شظايا لدى ارتطامها بالأرض، والقلق الممرض من أنها حين تفعل سيتحطم كل شىء، إلى الأبد، الخوف من أن الحافة المغضنة لرسالة مفضوضة قد تكون شيئًا ممنوعًا، يجب ألا يراه أحد، شىء ثمين فوق الوصف، حتى إنه لايوجد مكان بالحجرة آمن بما يكفى له، الخوف من أننى إذا سقطت فى النوم فقد أبتلع قطعة الفحم الملقاة بجانب المدفأة، الخوف من أن يأخذ رقم ما يكبر فى دماغى حتى لايعود هناك متسع له فى داخلى، الخوف من أن أكون راقدًا على جرانيت، جرانيت رمادى، الخوف من أن أشرع فى الصراخ، ويهرول الناس إلى بابى ثم يقتحمونه آخر الأمر، الخوف من أن أفضح نفسى وأقول كل ما أرتعب منه، والخوف من ألا أستطيع قول شىء، لأن كل شىء غير قابل للقول - والمخاوف الأخرى... المخاوف.

لقد صليت كى أعيد اكتشاف طفولتى، وإننى لأشعر بأن كل شىء على الصعوبة نفسها التى كان عليها دائمًا، وأن التقدم فى العمر لم يفد شيئًا على الإطلاق.

(٤)
«مطعمو الطيور»

لست أهوّن من شأن ذلك، أعرف أنه يستلزم شجاعة، ولكن لنفترض لوهلة أن أحدًا امتلك تلك الشجاعة العالية كى يتتبعهم، لكى يعرف مرة وإلى الأبد (فمن الذى يستطيع أن ينسى ذلك أو يخلطه بأى شىء آخر) إلى أين يزحفون بعد ذلك وماذا يفعلون ببقية اليوم الطويل وما إذا كانوا ينامون بالليل، يجب التأكد من هذا بصفة خاصة: ما إذا كانوا ينامون، ولكن الأمر يحتاج إلى ما هو أكثر من الشجاعة، فهم لايجيئون ويذهبون مثل الآخرين، الذين يسهل تتبعهم، إنهم يكونون هنا ثم يختفون، يوضعون ويحملون بعيدًا مثل عساكر اللعب، والأماكن التى يمكن العثور عليهم فيها جانبية إلى حد ما، وإن لم تكن مختبئة بأية حال، فحيث تقل

مــذكـــرات
مالته لوريدز بريجه



الأشجار، وينحنى الطريق قليلا حول المرج: هناك تجدهم، تحوطهم مساحة شفافة واسعة، وكأنهم يقفون تحت قبة زجاجية، قد تعتقد أنهم ساكنون، مستغرقون فى أفكارهم، أولئك الرجال الغامضون بأجسامهم الصغيرة التى لا تلوح فيها مسحة تظاهر، ولكنك مخطئ أترى اليد اليسرى، وكيف تبحث عن شىء فى الجيب المائل من المعطف القديم؟ كيف تجده وتخرجه وتمسك بالشىء الصغير فى الهواء، جاذبة الأنظار على هذا النحو العجيب؟ وفى أقل من دقيقة يظهر اثنان من الطيور أو ثلاثة، عصافير تأتى وهى تحجل مستطلعة، وإذا نجح الرجل فى الامتثال لفكرتها بالضبط عن وضع السكون، فلا يوجد ما يمنع أن تقترب أكثر، وأخيراً تطير إحداها وتصفق أجنحتها بعصبية عند مستوى تلك اليد، التى تحمل ما لا يعلم إلا الله من كسرات الخبز المستعملة فى أصابعها غير الدعية الذاكرة للذات، وكلما زاد عدد الناس المتجمعين حوله ـ على مسافة ملائمة بالطبع كلما قلت وجوه الشبه بينه وبينهم، إنه يقف هناك مثل شمعة أوشكت على الانتهاء تحترق ببقايا صغيرة من ذبالتها، متدفئة بها تماماً ولم تتحرك من مكانها أبداً، ولا تستطيع كل تلك الطيور الصغيرة الحمقاء أن تفهم كيف يجتذبها، كيف يغويها وإذا لم يكن هناك متفرجون وأتيح له أن يقف هناك فترة كافية، فإننى على يقين من أن ملاكاً سيظهره فجأة، وإذ يتغلب على اشمئزازه يروح يأكل كرات الخبز الماسخة المسكّرة من تلك اليد البارعة، ولكن الآن ـ وكما كانت الحال دائمًا يمنع الناس ذلك من الحدوث. إنهم يتأكدون بأنفسهم أن لا أحد سوى الطيور يأتى، يجدون هذا كافياً تماماً ويطمئنون إلى أنه لا يتوقع شيئا آخر، ماذا غير ذلك يمكنها أن تتوقع تلك الدمية العجوز التى عصف بها الطقس، ملتصقة بالأرض بزاوية خفيفة، مثل وجه تمثال مطلى(١) فى حديقة ريّان عجوز؟ هل تقف على هذا النحو لأنها هى أيضاً وضعت ذات يوم على الحافة الأمامية من حياتها، عند النقطة التى توجد فيها أعلى حركة؟ هل هى الآن باهتة إلى هذا الحد لأنها كانت براقة جداً ذات يوم؟ أتذهب وتسألها؟

فقط لا تقل للنساء شيئا إذا رأيتهن يطعمن الطيور، بوسعك حتى أن تتبعهن؟ فهن يفعلن ذلك عابرات وحسب، سيكون ذلك سهلا، ولكن دعهن لحالهن، إنهن لا يعرفن كيف يحدث الأمر، فجأة يجدن لديهن ملء كيس من الخبز، فيخرجن منه قطعًا كبيرة من تحت شالاتهن المهلهلة، قطعًا رطبة وممضوغة بعض الشىء، ترضيهن فكرة أن لعابهن يخرج للعالم قليلا، إن الطيور الصغيرة ستطير حاملة طعمه فى أفواهها، حتى وإن كانت بعد لحظة بطبيعة الحال تنساه ثانية.

(٥)
«إبسن»

ها قد جلست أمام كتبك، أيها الرجل العنيد، أحاول أن أفهمها كما يفعل الآخرون، الذين لا يتركونك قطعة واحدة بل يقتطعون قطعتهم الصغيرة ويمضون راضين، فأنا مازلت لا أفهم الشهرة، هذا التدمير العام لشخص فى طريقة لأن يكون، يقتحم الغوغاء موقع بنائه، محطمين أحجاره.

أيها الشاب فى أى مكان، يا من ينبجس فيه شىء يجعله يرتعد، لتكن ممتنا لأن أحداً لا يعرفك فإذا عارضك من يعتقدون أنك بلا قيمة وإذا هجرك من تدعوهم أصدقاءك، وإذا أرادوا تدميرك بسبب أفكارك الثمينة: فماذا يكون هذا الخطر الواضح، الذى يركزك داخل نفسك، إذا قورن بالعداء الماكر للشهرة، التى تجعلك بلا خطر حين تنثرك فى كل مكان؟

لا تطلب من أحد أن يتكلم عنك، ولا حتى باختصار، وحين يمر الوقت وتلاحظ أن اسمك يتداول بين الرجال، لا تأخذ هذا بجدية أكبر من تلك التى تأخذ بها أى شىء آخر قد تجده فى أفواههم؛ بل فكر أنه أصبح رخيصاً، وارمه، اتخذ اسما آخر، أى اسم، كى يتسنى لله أن يدعوك فى الليل، واخفه عن الجميع.

أيها الرجل الأكثر وحدة بين الرجال، يا من اعتزلتهم جميعاً، ما أسرع ما لحقوا بك بسبب شهرتك! منذ وهلة وجيزة كانوا ضدك جسداً وروحاً، والآن يعاملونك كندٍ لهم، ويجرجرون كلماتك معهم فى أقفاص عجرفتهم، ويعرضونها فى الشوارع، ويعابثونها قليلا من مسافة آمنة، جميع وحوشك الشرسة المرعبة أولئك.

حين قرأتك لأول مرة، انطلقت تلك الكلمات وسقطت علىّ فى وحدتى، بكل يأسها، مستيئساً كما أصبحت أنت نفسك فى النهاية، أنت يا من يرسم مساره خطأ فى كل خريطة، مثل صدع يعبر السماء، ينحنى طريقك ـ ذلك المنحنى المنفرج أبداً دون أمل فى أن تلتقى نهايتاه ـ ينحنى نحونا مرة واحدة، ثم يرتد ثانية فى فزع، ماذا كان يعنيك إذا مكثت امرأة أو غادرت، إذا استولى الدوار على هذا الرجل واستولى الجنون على ذاك، إذا كان الموتى أحياء وإذا بدا الأحياء موتى؟ كان ذلك كله طبيعيا جدا لديك، مررت من خلاله كما قد يمشى شخص فى ردهة، ولم تتوقف، ولكنك تريثت، وانحنيت حيث تضطرم حياتنا وتتكثف ويتغير لونها: فى الداخل، بعيداً فى الداخل أكثر مما مضى أى أحد آخر، انفتح على مصراعيه باب أمامك، وأصبحت الآن بين أوانى التقطير فى ضوء الموقد، هناك فى الداخل، حيث لم تأخذ أحداً معك ـ إذ لا تثق بأحد جلست ورحت تتبين التحولات، وهناك، وبما أن دمك قادك لا إلى التشكيل أو الكلام بل إلى الكشف، هنالك اتخذت قرارك الهائل بأن تكبّر إلى هذا الحد تلك الأحداث الصغيرة،

التى لم تدركها أنت نفسك فى البداية إلا فى أنابيب الاختبار، حتى يراها آلاف الناس، جسيمة أمامهم جميعاً، وخرج مسرحك إلى الوجود، لم تستطع الانتظار إلى أن تكتشف الفنون الأخرى هذه الحياة التى تكاد تكون بلا واقع له حيّز، هذه الحياة التى تكشفت بثقل القرون إلى بضع قطرات صغيرة إلى أن تصبح مرئية بالتدريج لدى بضعة خبراء يكتسبون شيئاً فشيئاً بصيرة فيطالبون أخيراً مشاهدة شائعات أغسطس تلك وقد تأكدت فى قصة المشهد الذى بدأ أمامهم، لم تستطع انتظار ذلك، كنت هناك، وكل ما يمكن قياسه بالكاد ـ عاطفة ترتفع بنصف درجة، زاوية الانحراف، مقروءة من نقطة مكبرة من أعلى، فى إرادة تنوء بثقل لاحد لهزاله، الغيم الطفيف فى قطرة حنين وتغير اللون الذى يميز بالكاد فى ذرة ثقة ـ كان عليك أن تقرر كل ذلك وتسجله، ففى مثل ردود الفعل هذه وجدت الحياة، حياتنا، التى تسللت إلينا، وارتدت داخلنا عميقاً حتى غدا مجرد التخمين بشأنها أمراً عصياً.

لأنك كنت كشّافاً، شاعراً مأساوياً فوق الزمن، كان عليك أن تحول ذلك الفعل الضئيل إلى أكثر اللفتات إقناعاً، إلى أكثر الأشكال شيوعاً. وهكذا بدأت فعل العنف غير المسبوق ذاك فى عملك، الذى سعى بنفاد صبر ويأس متزايدين لإيجاد معادلات فى العالم المرئى لما رأيته فى الداخل، كان هناك أرنب، وعليّة، وغرفة يذرعها شخص جيئة وذهاباً، كان هناك اصطفاق زجاج فى غرفة نوم قريبة ونار خارج النوافذ، كانت هناك الشمس، كانت هناك كنيسة، وواد تكسوه الصخور كان يشبه كنيسة، ولكن هذا لم يكن كافياً: كان ينبغى أخيراً أن تأتى أبراج وسلاسل جبال بأسرها، وتدفقت الانهيالات التى تدفق المناظر الطبيعية على المسرح الملىء بالملموس ـ فى سبيل ما لا يمكن الإمساك به، ثم لم تستطع عمل المزيد، انفرجت نهايتا العصا السحرية التى ثنيتها حتى التقتا، أفلتت قوتك المجنونة من العصا المرنة، وغدا عملك وكأنه لم يكن أبداً.

إذا لم يحدث ذلك، مَنْ كان بوسعه أن يفهم لماذا رفضت فى النهاية أن تبتعد عن النافذة، بعناد كما كان حالك دائماً؟ أردت أن ترى الناس وهم يمرون، إذ خطر لك أنك قد تستطيع ذات يوم، أن تعمل منهم شيئاً، إذا ما قررت أن تبدأ.

(٦)
غواية القديس

كم أفهم تلك الصور الغريبة التى تتمدد فيها أشياء هى فى الأصل للاستعمال العادى المحدود، وتداعب بعضها، داعرة وغريبة، ترتعش فى شهوانية الشرود العشوائية، غلايات الشاى تلك التى تتجول مبخّرة، وتلك المكابس التى تشرع فى التفكير، والأنبوب الكسول الذى ينضغط فى ثقب لأجل متعته.

وبينما، يتقاذفها الفراغ الغيور، تكون هناك الأذرع والأرجل التى تقىء بدفء عليها، والأرداف المنفوخة التى تعرض عليها الإشباع.

ويتلوى القديس وينطوى على نفسه، ولكن فى عينيه كانت لاتزال هناك نظرة تعتقد أن هذا ممكن: لقد لمحه، ومن ذوبان روحه الصافى تترسب حواسه، لقد فقدت صلاته بالفعل أوراقها ومثل شجيرة ذابلة تنتصب خارجة من فمه، وقلبه سقط ،وانهمر على الوسخ ولسعات صوته ما عادت توجعه، ذيل يهش الذباب لا أكثر، ومرة أخرى يحط جلسه فى مكان واحد فقط، وحين تأتى امرأة نحوه، قاطعة الحشد فى خط مستقيم وصدرها العارى كله أثداء، يشير إليها هذا مثل إصبع.

لقد جاء وقت اعتبرت فيه مثل هذه الصور عتيقة، وإن لم أشك فى حقيقتها، كان بوسعى أن أتصور أن مثل هذه الأشياء حدثت منذ زمان بعيد للقديسين، أولئك الأتقياء المتعجلون، الذين أرادوا أن يبدءوا بالرب، فوراً ، مهما كان الثمن، لم نعد نطالب أنفسنا بأمور كهذه، إذ نشتبه فى أنه (الرب) صعب علينا للغاية، حتى إننا يجب أن نؤجله، بحيث يمكننا أن نقوم ببطء بالعمل الذى يفصلنا عنه.

غير أننى أعرف الآن أن هذا العمل يقود إلى معارك خطرة تماماً كمعارك القديس، إن تلك المصاعب تظهر حول كل متوحد فى سبيل ذلك العمل، تماماً كما تشكلت حول نُساك الرب فى كهوفهم وملاجئهم الخاوية، منذ زمن بعيد.

(٧)
الابن المدلل

سيكون من الصعب إقناعى بأن قصة الابن المدلل ليست أسطورة رجل لم يشأ أن يكون محبوباً، حين كان طفلا، أحبه كل من فى البيت وكبر دون أن يعرف أن الأمر يمكن أن يكون على أى نحو آخر واعتاد حنوهم كما ناله طفلا.

ولكنه حاول وهو صبى أن ينحى جانباً تلك العادات ولم يكن بوسعه أن يقول ذلك، ولكنه حين كان يقضى اليوم كله هائما فى الخارج، غير راغب حتى فى اصطحاب الكلاب معه، فقد كان ذلك لأنهم هم أيضاً كانوا يحبونه، لأنه كان بوسعه أن يرى فى عيونهم الملاحظة والتعاطف، والتوقع، والانشغال، لأنه أيضاً فى حضورهم ما كان يستطيع أن يفعل شيئاً دون أن يثير السرور أو الألم، أما ما كان يريده فى تلك الأيام، فهو لا مبالاة القلب العميقة تلك التى كانت أحياناً فى صباحات مبكرة فى الحقول، تستولى عليه بدرجة من الصفاء تجعله يأخذ فى الركض، كى لا يبقى له وقت أو نفس ليكون أكثر من لحظة بلا وزن يعى فيها الصباح ذاته.

كان سرّ حياته التى لم تأتِ بعد للوجود، ينبسط أمامه، ودون وعى منه ترك الممشى وأخذ يركض فى الحقول مفتوح الذراعين وكأنه بذلك يستطيع أن يسيطر على عدة اتجاهات فى الوقت نفسه ثم ألقى بنفسه خلف شجرة ما وصار لا يعنى أحداً، صنع لنفسه «فلوت» من الصفصاف ورمى حيواناً صغيراً بحصاة، وانحنى وأرغم خنفساء على تحويل مسارها: ولم يتحول أى من ذلك إلى شىء مصيرى، ومرت السماء فوقه كما فوق الطبيعة وأخيراً جاء بعد الظهر بكل إلهاماته، يمكنك أن تصبح قرصاناً فى جزيرة تورتوجا، ولست مضطراً لأن تكون ذلك، وبوسعك أن تحاصر «كامبيتشى» أو تستولى

مـذكـرات

مالته لوريدز بريجه



على «ڤيرا كروث»، بمقدورك أن تكون جيشاً بأكمله أو ضابطاً على ظهر جواد، أو سفينة فى المحيط: ذلك حسبما يملى شعورك، وإذا خطر لك الركـوع، على الفـور تصـبح «ديوداتوسى الجـوزونى Deodatus of Gozon وقد قتلت التنين وفهمت أن بطولته كانت كبراً خالصاً، دون قلب مطيع، فأنت لم توفر شيئا ينتمى للعب، ولكن مهما كثرت المشاهد التى قامت فى خيالك، هناك دائما متسع فيما بينها لمشهد واحد لا تكون فيه سوى طائر - لم تعرف حتى أى نوع من الطيور، غير أنك فيما بعد، كان يجب أن تعود إلى البيت.

يا إلهى، كم كان هنالك حينئذ مما تتركه خلفك وتنساه إذ كان عليك أن تنسى حقا وإلا فضحت نفسك إذا أصروا، ومهما تلكأت وتطلعت حولك، فى النهاية كان سطح البيت يلوح على مرمى البصر، كانت النافذة الأولى العالية تبقى عينيها عليك، لعل أحداً واقف هناك، وركضت الكلاب، التى كان التوقع ينمو عندها طوال اليوم، ولملمتك فى الشخص الذى تعرفت إليه، وتولى البيت الباقى، فما إن تخطو إلى الداخل وتشملك رائحته كاملة، حتى تكون معظم الأمور قد تقررت، قد تبقى بضعة أشياء يمكن تغييرها ولكنك على وجه الإجمال كنت الشخص الذى يعتقدونه، الشخص الذى صاغوا من أجله حياة منذ أمد بعيد، صاغوها من ماضيه الصغير ومن رغباتهم، المخلوق الذى يعود لهم جميعًا الذى كان يقف ليل نهار تحت سلطان حبهم، ما بين أملهم وسوء ظنهم، أمام تأييدهم أو لومهم.

لا فائدة لشخص كهذا فى أن يصعد السلالم الأمامية بحذر لا متناه فسوف يكونون جميعًا فى غرفة المعيشة، وما إن ينفتح الباب حتى ينظروا جميعاً فى اتجاهه، ويبقى فى الظلام، يريد أن يرجئ أسئلتهم، ولكن حينئذ يحل الأسوأ، إنهم يأخذونه من يديه ويقودونه إلى المائدة، ويتجمع الكل، بقدر ما هنالك منهم، فى هيئة متسائلة أمام المصباح، ويحققون انتصارهم، يمكثون فى الظل، وعليه وحده يسقط - بالإضافة للضوء - كل عار أن له وجها.

هل بوسعه أن يبقى ويمتثل لهذه الحياة الكاذبة التى قرروها له ويجرى فيها «تقريبا» طوال الوقت إلى أن يشبههم فى كل ملمح من ملامح وجهه؟ هل يستطيع أن يفصم نفسه بين الصدق الرقيق لإرادته والخداع الغليظ الذى يفسدها كما يرى هو؟ أيمكنه أن يكف عن أن يصبح ما قد يؤذى أولئك الذين فى عائلتهم لم يتبق لهم سوى قلب ضعيف؟

كلا، بل سيرحل، فمثلا بينما يكونون منشغلين جميعًا فى ترتيب تلك الهدايا التى عادة ما يساء تخمينها فوق مائدة عيد ميلاده، والتى مرة أخرى يفترض أن تعوض كل شىء، سيرحل إلى الأبد، وليس قبل وقت طويل بعدها، سيدرك بأى عمق قرر ألا يحب أبداً كى لا يضع أحداً فى ذلك الوضع الرهيب وضع المحبوب لقد تذكر هذا بعد مرور بضع سنوات، ومثل باقى النوايا الحسنة، تبين أنه أيضًا مستحيل، فلقد أحب مرة بعد أخرى فى وحدته، مبعثراً كل مرة كيانه كله وفى خوف لا يصدق على حرية الشخص الآخر، وببطء تعلم أن يترك عاطفته تشع على موضوع حبه بدلا من أن يستهلك العاطفة فيها. ودللته قبعة إدراك المدى الذى فتحته حبيبته أمام رغبته اللامتناهية فى التملك أدركه عبر هيئتها التى كانت تزداد شفافية دوماً.

أحيانًا كان يقضى ليالى بأسرها دامعًا يحن لأن يملأه إشعاع كهذا هو نفسه ولكن المرأة المحبوبة التى تسلم، ليست بعد أبداً المرأة التى تحب أيه ليال بلا عزاء، أعادت له طوفان هداياه متناثراً، مثقلا بكونه عابرًا، لكم فكر حينئذ فى التروبادور(٢)، الذين كان أخشى ما يخشونه أن تجاب صلواتهم، وكل ما كسبه وزاده من مال، بدده كى لا يمر بهذا هو نفسه. وقد آذاهن بفظاظة إذ كان يعرض النقود، خائفًا أكثر فأكثر من أن يحاولن الاستجابة لحبه، فقد فقد الأمل فى أن يلتقى أبدا بالمرأة التى يخترقه حبها.

وحتى أثناء الأوقات التى كان الفقر يروعه فيها كل يوم بمصاعب جديدة، حين كان رأسه لعبة مفضلة للبؤس، ومهلهلة تماما به، حين تفشت القرح فى كل جسده كعيون الحاجة فى مواجهة سواد المحنة، حين كان يرتعد إزاء القذارة التى ترك يتحدر إليها لأنه كان فاسداً بالقدر نفسه هو نفسه: حتى حينئذ، حين كان يفكر فى الأمر، كان رعبه الأكبر أن يستجيب له أحد، فماذا يكون ظلام تلك الأوقات إذا ما قورن بالأسى الثقيل لتلك العلاقات التى كان يضيع فيها كل شىء ألم تكن تستيقظ شاعراً بأنك لا مستقبل لك؟ ألم تكن تتجول وقد اعتصرت من كل معنى، دون حق حتى فى أبسط خطر؟

ألم يتعين عليك أن تعد، مئات المرات، بألا تموت؟ ربما كان عناد تلك الذكرى الأليمة جداً، التى أرادت أن تحتفظ بمكان فى داخله لتعود مرة تلو مرة، هو الذى أتاح له - وسط أكوام الروث - أن يواصل العيش، وأخيراً وجد حريته ثانية، ولم يحل السلام فى ماضيه المزدحم قبل تلك السنوات التى قضاها راعياً.

من الذى يستطيع أن يصف ما حدث له حينئذ؟ أى شاعر لديه البلاغة ليوفق، بين طول تلك الأيام وبين قصر الحياة؟ أى فن رحب بما يكفى ليصور فى الوقت نفسه هيكله النحيل الملفع والاتساع الشاسع للياليه العملاقة؟

كان ذلك هو الوقت الذى بدأ بشعوره بصفة عامة ولغير ما سبب محدد بأنه مثل

الناقه الذى يتحسن ببطء، لم يكن يحب شيئًا، إلا إذا أمكن القول إنه كان يحب حالة أن يكون موجودًا، لم يكن الحب المتواضع الذى تحمله له نعجته عبئًا فمثل ضوء الشمس النازل عبر السحاب، كان يتشتت حوله ثم يلتمع برقة على المروج، وعلى وقع زحف جوعهم البرىء، كان يمشى صامتًا فوق مراعى العالم. رآه الغرباء فى الأكروبوليس[٣]، ولعله كان لسنوات عديدة واحد من الرعاة[٣] فى «ليه بو»، ورأى الزمن المتحجر يغيب تلك الأسرة النبيلة، التى برغم كل الانتصارات التى حققتها فى ظل الرقمين المقدسين سبعة وثلاثة، لم تستطع التغلب على النجمة المشئومة ذات الستة عشر شعاعًا فى شعار نبالتها الخاص، أم هل أتخيله فى «أورانج»[٤] يستريح قبالة قوس النصر المصنوع من الأغصان؟ هل أراه فى «أليسكامبس»، حيث يلاحق بنظراته يعسوبًا وسط القبور المفتوحة لأنها قبور من يبعثون؟ لا يهم. فأنا أرى ما هو أكثر منه؛ أرى وجوده بأسره، الذى كان يبدأ حينئذ حبه الطويل نحو الرب، ذلك العمل الصامت الذى يقوم المرء به دون أن يفكر فى بلوغ هدفه. فرغم أنه كان يريد أن يكبح نفسه للأبد، تغلب عليه الآن مرة أخرى إلحاح قلبه. وهذه المرة أمل فى الاستجابة، ووعده وجوده كله، الذى غدا خلال وحدته بصيرًا وهادئًا، بأن ذلك الذى يتوجه إليه الآن سيكون قادرًا على حب مشرق يخترق القلب، ولكن حتى حين كان يشعر بالحنين لأن يكون محبوبًا بطريقة مهيمنة كهذه، أدركت عاطفته، التى أصبحت معتادة على المسافات الكبيرة، كم هو بعيد الرب. كانت هناك ليالٍ اعتقد فيها أن بوسعه أن يقذف بنفسه إلى الفضاء، نحو الله، ساعات مليئة بالمكاشفة، حين كان يشعر أنه قوى بما يكفى ليغوص فى الأرض ثم يرفعها معه على موجة مدّ قلبه، كان مثل شخص يسمع لغة مجيدة فيقرر محمومًا أن يكتب بها شعرًا، ولكنه سرعان ما يكتشف خيبة أمله. كم هى صعبة تلك اللغة!! فى البداية لم يرد أن يصدق أن شخصًا قد يمضى حياة بأسرها فى وضع كلمات التمارين الأولى التى لا معنى لها جنبًا إلى جنب، وألقى بنفسه فى ذلك التعليم مثل عدّاء فى سباق، ولكن كثافة ما كان عليه أن يجيده أبطأته. يصعب تصور شىء أكثر إذلالا من هذا التدريب، لقد وجد حجر الفلاسفة، والآن يجبر على أن يحوّل بلا توقف ذهب سعادته الذى أنتج بسرعة إلى رصاص الصبر العادى. هو، الذى كان قد تكيف مع الفضاء اللانهائى، أصبح الآن مثل دودة تزحف عبر ممرات ملتوية، دون مخرج أو اتجاه الآن وقد بدأ يتعلم أن يحب - يتعلم بكدّ بالغ وبكثير من الألم، أصبح بوسعه أن يرى كم كان الحب الذى اعتقد أنه حققه لا مباليًا وتافهًا، وإلى أى حد لم يكن ليسفر عن شىء، لأنه لم يكن قد بدأ يكرس له العمل الضرورى لجعله حقيقيًا.

خلال تلك السنوات كانت التحولات الكبرى تحدث داخله، لقد كاد ينسى الرب فى العمل الصعب من أجل الاقتراب منه، كان كل ما يأمل فى تحقيقه معه فى ذلك الوقت ربما «هو صبره على احتمال نفس واحدة»، وحوادث القدر التى يتعلق بها معظم البشر، تساقطت عنه منذ زمن بعيد ولكن الآن حتى المتع والآلام الضرورية فقدت طعمها الحرّيف وصارت صافية ومنعشة له ومن جذور وجوده نما نبت عفىّ دائم الإخضرار من بهجة مثمرة وأصبح مستغرقًا تمامًا فى السيطرة على ما يشكل حياته الداخلية، لم يرد حذف شىء، لأنه كان واثقا أن حبه كان يوجد فى هذا كله وينمو، حقًا، لقد مضى بعيدًا فى هدوئه الداخلى حتى إنه قرر أن يسترجع أهم التجارب التى لم يكن قادرًا على إكمالها من قبل، تلك التى كان يكتفى بانتظارها، قبل كل شىء فكر فى طفولته، وكلما استعادها بهدوء أكبر بدت غير مكتملة، كان لكل الذكريات إبهام الهواجس، وحقيقة أنها مرّت جعلتها تنبعث كمستقبل تقريبًا وكى يأخذ على عاتقه هذا الماضى كله مرة أخرى، حقيقةً هذه المرة عاد إلى بيته من قلب غربته. ولا نعرف ما إذا كان قد بقى هناك، نعرف فقط أنه عاد.

عند هذه النقطة يحاول الذين يروون القصة تذكيرنا بحال البيت كما كان حينئذ، هناك، لم يكن قد مرّ سوى وقت قصير، وقت قصير من زمن محسوب، وكل من فى البيت يعرف كم من الوقت مرّ بالضبط، تقدمت السن بالكلاب، ولكنها مازالت حية، وقيل إن واحدًا منها نبح مرة واحدة، ويتوقف كل العمل اليومى وتظهر وجوه فى النوافذ، وجوه تقدمت بها السن أو شبّت، وتشبه ما كانت عليه من قبل على نحو مؤثر، وفى وجه عجوز شحب فجأة يطل التعرف، التعرف؟ أهو حقًا فقط التعرف؟ الغفران غفران ماذا؟ - الحب.. يا إلهى: إنه الحب!!

وهو، الذى تعرفوا عليه لم يكن يعتقد بعد - وسط انشغاله - أن الحب مازال يمكن أن يوجد، ويسهل أن نفهم لماذا، من بين كل ما حدث وصل إلينا فقط ما يلى: إيماءته، الإيماءة المذهلة التى لم يشهدها أحد من قبل إيماءة التوسل التى بها ألقى بنفسه عند أقدامهم، متوسلا لهم ألا يحبوا، أوقفوه والخوف يشلهم، وعانقوه، فسروا انفجاره بطريقتهم وغفروا له، ولابد وأنه ارتاح ارتياحًا بالغًا لأنهم، رغم وضوح وضعه المستيئس، أساءوا فهمه جميعًا، ولعله كان قادرًا على البقاء، ففى كل يوم كان يدرك أكثر أن حبهم، الذى كانوا يتباهون به كثيرًا ويشجعون بعضهم بعضًا عليه سرًا، لم تكن له علاقة به، وكان يكاد يبتسم إزاء جهودهم، وكان واضحًا إلى أى حد لا يعيرونه انتباهًا.

كيف كان يسعهم أن يعرفوا من يكون؟ هو الذى أصبح صعبًا الآن للغاية أن يحب، وقد شعر أن واحدًا فقط قادر على ذلك ولكنه لم يكن راغبًا بعد. ■

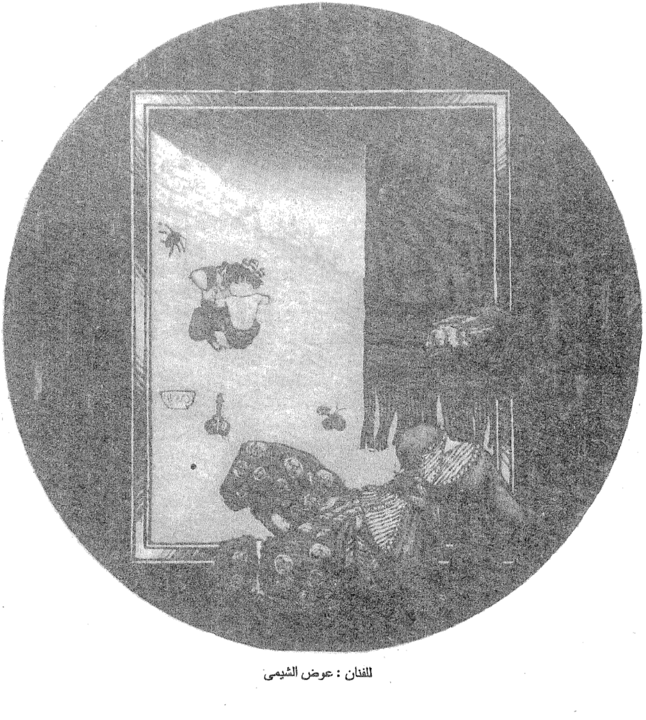
الهوامش:

(١) التمثال الذى كان يوضع فى مقدم السفينة. م.

(٢) التروبادور: جماعة من شعراء العصور الوسطى فى جنوب فرنسا، موضوعهم الرئيسى الحب الرومانسى.

(٣،٣) يستعمل الكاتب المعنى المزدوج لكلمة راع، التى يقصد بها فى المسيحية الكاهن أيضًا. م.

(٤) أورانج: اسم نهر فى جنوب أفريقيا، يمر فى مقاطعة أورانج الحرة التى استوطنها البوير.



للفنان : عوض الشيمى

المراجعات

مراد وهبة: من علم النفس إلى علم التاريخ وبالعكس

وائل غالى

مقاربة لمسار مراد وهبة فى حقل الفلسفة، انطلاقا من مقال اتهامى للرجل، نشره الشيخ محمد الغزالى فى جريدة «الشعب» كتعليق على المؤتمر الأول للفلسفة الإسلامية، والذى عقد بالقاهرة تحت عنوان «الإسلام والحضارة».

والكاتب إذ ينطلق من مقال قديم «للغزالى»، إنما ينطلق من الحادثة لينتهى إلى مراجعة إشكالية الاختلاف عموما وحصاد مراد وهبة خصوصا.

(التحرير)

قال كتب الشيخ محمد الغزالى تحت عنوان «هذا ديننا» فى صحيفة «الشعب» عن مراد وهبه قائلا «ماذا يريد الرجل؟ لقد أوهمنا أن الغزالى درويش كبير، وأن جموده العقلى نال من الفكر الإسلامى كله، وأن ابن رشد هو إمام التنويريين، وأن العالم الإسلامى لن يبصر الطريق إلا إذا مشى خلفه، وبهذا التوجيه أصبحت عصابة الشيوعيين التى تعمل تحت عنوان التنوير تعتمد على أبوة عقلية محترمة!

والغزالى وابن رشد من علماء الإسلام الكبار وكلاهما يحترم الكتاب والسُّنة، والخلاف العقلى بينهما كالخلاف الفقهى بين الشافعى وأبى حنيفة لا يعنى شيئا ذا بال، ولو قُدر أن وجدا فى هذا العصر لكانا صديقين حميمين ولتعاونا معا ضد الإلحاد أو الأحمر أو الأصفر.

إن منهج الشك عند ديكارت مستقى من منهج الشك عند الغزالى، وعندما نقد أبو حامد الإغريق كشف عن عقل من أكبر العقول فى دنيا الناس، كان يسبح فى أفق أسمى من آفاق أرسطو وأفلاطون وسقراط جميعا، وبالعقل الذرى الذى منحه الله إياه، ترك هذه الفلسفة خرائب فى أغلب قواعدها، أما ابن رشد فهو مع يقينه الجازم بالكتاب والسُّنة فله وجهة نظر تقترب أو تبتعد عن الغزالى، وليس فى ذلك حرج ولا لوم، والعالمان كلاهما من قمم الفكر الدينى، ولا أدرى ما علاقة مراد وهبه وهو مسيحى

يخدم مسيحيته بإخلاص - بهذه القضايا القديمة، وما معنى اتهامه الإعلام والتعليم بالأصولية؟! أظنه لن يرضى إذن إلاّ إذا أقيم تمثال لماركس أولينين فى أحد ميادين القاهرة، وخلع الإسلام من جذوره»

وقد أتى هذا الكلام فى السياق التالى:

« لا نبالى بمن يخاصموننا فى الله، فنحن موقنون بربنا الواحد، وثابتون على احترام وحيه واتباع أنبيائه، وإذا كانت هزائم الآباء قد عطلت شريعته وأهانت عقيدته، فذلك عرَضٌ زائل وستعود مسيرتنا الأولى ما بقى فينا نفس يتردد، ولن توجد فى المصحف آية ميتة أو حكم مجمّد.. وسيفشل عبدة الطاغوت فى زماننا بإذن الله «الله ولى الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون» .

وهكذا فالكلام للشيخ الغزالى إنما هو قياس بالخُلف على أن مراد وهبة فيلسوف لما قام به من خدش للمسلمات الدينية الراسخة فى الوعى العام المصرى والعربى والإسلامى، وأوافق الشيخ الغزالى تماما على أنه لا توجد فلسفة عربية ولا إسلامية، هناك كثير من الثقافة العربية والإسلامية، لكن الفلسفة على وجه التحديد لم تولد بعد، وهناك أسئلة عديدة ومثيرة يطرحها الشيخ أو تقفز إلى الذهن فور قراءة كلامه القاطع والذى يتميز بالوضوح التام: ما هى الصلة التى تربط التنوير بكراهية الله وهداه؟ هل مراد وهبة من مفكرى الاستعمار العالمى؟ ما علاقته بالثقافة الغربية أو الغزو الثقافى؟ هل يريد محو الإسلام من الأرض؟ وهل الإسلام دين أم الدين؟ ماذا تعنى ثنائية الغزالى (الإمام) وابن رشد؟ هل صحيح أن الغزالى يؤمن وابن رشد غير ذلك؟ كيف يبصر العالم الإسلامى الطريق؟ ما هو الفكر الإسلامى؟ وهل كان مراد وهبه شيوعيا ومازال؟ ماذا يعنى الإلحاد عنده؟ وكيف لو كان ملحدا يكون فى الوقت نفسه مسيحيا يخدم مسيحيته بإخلاص؟



محمد الغزالى



مراد وهبة

والخلاصة التى نود أن نصل إليها هى تحديد مفهوم مراد وهبة لمجموعة من الأشياء جوهرها ما إذا كان يخاصم الله؟ هل يخاصم الله أم يخاصم إله الشيخ محمد الغزالى أو إله الإسلام أم إله المسيحية والإسلام واليهودية جميعا؟ أم ماذا؟ إذا كان صحيحا أنه يخاصم الأديان جميعا فما هو اليقين الذى يضعه محل اليقين الدينى؟ هل يستبدل الأرباب بالرب الواحد؟ ما معنى الوحى؟ وما دلالة النبوة؟ هل يخاصم العقيدة أم الشريعة؟ وإذا كان يخاصم الشريعة فقط دون العقيدة أفلا تقود مخاصمة الشريعة إلى مخاصمة العقيدة أيضا؟ ما هو مذهب مراد وهبة؟ هل هو مسيحى أم شيوعى؟

لا يزعم مراد وهبة أنه يمتلك الحقيقة الكاملة، فالحقيقة كما قال أرسطو عسيرة المنال لكنها ليست مستحيلة المنال، الحقيقة الكاملة منتوج عملية تاريخية تتضافر فيها جهود الفلاسفة جميعا «إن العقل الإنسانى ينزع بطبيعته نحو توحيد المعرفة الإنسانية، وهو من أجل ذلك يتجول فى كل مجال من مجالات هذه المعرفة، ثم هو يضمها جميعا ويربط فيما بينها فى وحدة عضوية بحيث لا يتيسر معه فصل عضو عن الكائن إلا بالقضاء عليه كله، ونزوع العقل نحو التوحيد هو فى الوقت ذاته نزوع نحو المطلق أى نحو تنظيم المعرفة وتجميعها فى كلٍّ موحد أى فى مذهب (١) .

فهل ربط مراد وهبة بين المسيحية والشيوعية فى وحدة عضوية بحيث لا يتيسر فصل المسيحية عن الشيوعية إلا بالقضاء عليهما معًا؟ فإذا سلمنا بأن المذهب عقلى بطبيعته، كيف يوجد عقل وهبة بين المسيحية والشيوعية؟

«فالعقل ليس بإمكانه أن يفهم دون أن يوحد» (٢) ويحاول أن يجعل الجزئيات تلتقى فى نقطة واحدة أو تتوحد فى وحدة.

لكن «الانتهاء إلى الوحدة يتضمن تجاوز عملية التحليل والتركيب لأنهما عمليتان من عمليات الفهم العقلى وليس التوحيد العقلى» .

والفهم التحليلى والتركيبى لحظة عملية فى التفكير لا يقوم بها الفيلسوف وإنما يقوم بها عالم الرياضيات والفيزياء والكيمياء والاجتماع والتاريخ والجغرافيا، وهؤلاء العلماء لا يصنعون الموضوعات التى يريدون دراستها، وإنما يجدون هذه الموضوعات جاهزة سلفا فى الواقع الذهنى أو التجريبى أو فى الاثنين معا.

والفلاسفة حين يقيمون بناءاتهم الفلسفية يصوغون ما لا يفعله العلماء فهم يأخذون بمعيار خلق المشكلة الجديدة أساسا لتكوين مذاهبهم، فتصورات الفيلسوف المعينة مشروطة بالأساس بطبيعة المشكلة الجديدة التى يطرحها، والصلة التى تربط الروح الفلسفية بالروح الرياضية أو العلمية لا تتجاوز حدود الشكل إلى المحتوى النظرى نفسه، كما أنه لم تحدث إحالة متبادلة بين الرياضة وبين المنطق إلا فى القرن الماضى، وأما المنطق فهو ذلك التاريخ فلم يكن رياضيا على الإطلاق رغما عن صرامته الواضحة.

مراد وهبة
من علم النفس
إلى علم التاريخ

وقد نشأت الإحالة المتبادلة بين الرياضيات وبين المنطق فى القرن الماضى ليس بسبب «الهندسة التحليلية والهندسات اللاإقليدية» (٣) وإنما بسبب منطقة الرياضيات وترييض المنطق فى حركتين متصلتين، الجوهر إذن هو إرجاء الرياضيات إلى المنطق والمنطق إلى الرياضيات لا «إرجاء الهندسة إلى الحساب»(٤).

على كل حال إن الخدمة التى تقدمها الرياضيات والمنطق إلى الفلسفة تنحصر فى حدود الشكل ولا تتعداها إلى المحتوى لأن المحتوى نفسه يتكون من المتناقضات التى تحطمها الروح الرياضية والمنطقية، وليس التضاد بين المذاهب الفلسفية سوى شكل من أشكال تضاد المعرفة المطلقة المتناقضة المتحركة ومفهوم المعرفة المطلقة المتضادة بداخلها يدحض جميع أشكال النزعة اللامذهبية منذ السفسطائيين «فالفلسفة السفسطائية لم تكن إلا نقدا وتحليلا للفلسفة الطبيعية أى دون الإهابة بتكوين مذهب محدد، إنها تريد أن تضع الوجود الإنسانى فى مقابل الوجود الطبيعى وأن ترد كل تقويم إلى هذا الوجود وليس إلى أشياء أخرى فيزيائية أو كائنات أخرى خارجية مفروضة على الوجود فالإنسان هو مقياس الأشياء، وهذه العبارة تجمع بين رأى **هرقليطس** فى التغير المتصل، ويقول **ديموقريطس** إن الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة، والمقصود بالإنسان هنا الفرد من حيث هو كذلك لا الماهية النوعية [...] وبذلك تنتفى المعرفة الكلية الموضوعية وتصبح الحقيقة العقلية تناقضا ونزاعا (٥).

وهكذا تقود النزعة السفسطائية فى التفكير إلى الخطابة والبراعة والمهارة لا إلى المعرفة.

وأما **سقراط** فقد كان أول من ابتدع مفهوم المذهب لأنه راح ينقب عن ماهية الأشياء، ولما كانت الفلسفة الوجودية عودة إلى ما قبل **سقراط** حيث كانت دعوة لا إلى فلسفة الوجود وإنما إلى حياة الوجود وتمثله. والمشكلة الأعمق هى فى الربط التصورى بين الماهية والوجود لا فى تفضيل أحدهما على الآخر، وذلك حتى يترابط المذهب ترابطا محكما.

إلا أن **مراد وهبة** فى كتابه «المذهب فى فلسفة **برجسون**» يميل إلى التحليل **الأفلاطونى** لمفهوم المذهب كما يميل إلى الاعتقاد بأن **أرسطو** هو المسئول عن اللامذهبية فى تاريخ الفلسفة مما يهز معيار المذهبية وهو معيار الوحدة.

وإذا لم تكن عند **أرسطو** مذهبية فهذا يعنى أو يدل على أنه ليس فيلسوفا أصلا، هناك إذن تقديم الرياضيات على سائر العلوم، وهناك أيضا تحريك للوحدة بحيث يتحرك قوام المذهب، وهناك أخيرا بداية فى الكتاب تخلو من تحديد المشكلة وتعيين اختيار **برجسون** دون غيره من الفلاسفة، هذا فضلا عن عدم تحديد المرادف الغربى لكلمة «مذهب» العربية مما يبين عدم القيام بتحليل لفظى أولى للمفهوم الذى يستنبط الإشكالية.

والإشكالية المذهبية عندى تنبع من تحليل **هيجل**، وبداية أود أن أقول إنه لا صلة قريبة على الإطلاق بين **هيجل** و**كانط** كما يقول **مراد وهبة** والتوحيد بين الفكر والوجود إنما هو توحيد هيجلى محض لا علاقة له **بكانط** بل سبق أن رفض **كانط** هذا التوحيد وعلقه فى الافتراض النظرى الخالص. وليس هذا التوحيد الهيجلى توحيدا تجريديا على الإطلاق وإنما **هيجل** هو أحد الفلاسفة الأول المحدثين الذين حطموا التجربة لأن التجريد هو الفيصل بين الفكر والوجود، فكيف يكون الفيلسوف تجريديا ويوحد بين الفكر والوجود؟ هذا فضلا عن أن المقصود بالعبارة الشهيرة «كل واقعى هو عقلى وكل عقلى هو واقعى» ليس الواقع أو الوجود وإنما Wirkcichkeit هى وحدة التى هى محصلة مباشرة للصلة التى تربط الجوهر بالوجود، الداخل بالخارج، لذا فالمقصود أعقد بكثير مما هو معروف معرفة شائقة، ليس هذا نبذاً للوجود وإنما هو الوجود الموضوع فى إطار من الوحدة المباشرة بين الوجود والانكسار، والتجريد يقود إلى الفصل بين الوجود وتحوله، والعلة فى ذلك أن **هيجل** يتبع الشيء ذاته فى تحولاته وثوابته ولا يتبع منهجا معينا حتى ولو أطلقنا عليه صفة الجدلى لأن **أفلاطون** ومن اتبعه هم الذين صنعوا المنهج الجدلى الذى هو بحث فى صلة الأجناس والأنواع، ولا يقود التوحيد الهيجلى بين الفكر والوجود إلى غلق المذهب وإنما يقود إلى فتحه إلى غير نهاية. والضرورة والعرضية سمتان جوهريتان فى فكر **هيجل** وليس الضرورة وحدها، ومفهوم التركيب والتحليل من نصيب العالم عنده لا من حظ الفيلسوف الذى يعيد النظر فيهما إعادة توسطية قبلية أحيانا، وبعدية أحيانا أخرى.

ولا يقضى **هيجل** على المتقابلات لأن حركة النفى لا تتوقف أبدا، ولا يحوى كلام **مراد وهبة** عن **هيجل** سوى مجموعة متنوعة من الشائعات الراسخة التى لا ترقى بأى حال لا إلى الفلسفة أو إلى العلم.

على كل حال لا يبدأ الحديث عن **برجسون** موضوع البحث عن مفهوم المذهب إلا فى الصفحة الثالثة والثلاثين بعد استعراض بالغ التسرع للفكر الفلسفى والذى لم يكن فى حاجة ماسة إليه من زاوية المشكلة التى يثيرها.

كما أن **برجسون** ليس عنده مقولة للزمان وإنما عنده حدس للزمان، وفرق كبير بين مقولة الزمان وحدس الزمان، فالزمان يعاين ولا يستنبط وكيف يكون

برجسون حدسيا ويكون في الوقت نفسه «أول من أثار الإشكال الخاص بإمكان تكوين مذهب في الفلسفة»؟ كل فيلسوف يثير إشكال المذهب حتى ولو كان مذهبيا شعوريا أو حدسيا، وقد عرض برجسون هذا الإشكال في كتابه «الفكر والمتحرك» عرضا واضحا فلم البحث فيه من جديد؟

لذا لا أجد مبررا واضحا أو مبررا علميا واحدا دفع مراد وهبة الى البحث في المذهب عند برجسون، فهو ليس أول ولا آخر من بحث في مفهوم المذهب، ويكاد يكون هذا البحث هامشيا بالنسبة لسياق أعماله كلها، وطبيعة المذهب عند برجسون من طبيعة الحدس المركزي عند الفيلسوف، وطبيعة «المعطيات المباشرة» للوعي تناقض تمام التناقض البحث الذي يقوم به مراد وهبة عن المنهج، فإذا كان هناك منهج فلابد أن هناك لا مباشرة، وإذا كان هناك مباشرة حدسية فلا يمكن أن يكون هناك منهج، إذن ما الداعي إلى البحث في المنهج؟

وليست فلسفة برجسون سيكولوجية لأن السيكلوجية علم، وفلسفته ليست علمية، أقصد أن ليس عنده علم للزمان وإنما عنده إدراك مباشر شبه شعري نصف فني للزمان.

عنده التجربة الباطنة المباشرة بالزمان، وليس تحديد مقولة الزمان، واهتمام برجسون الجوهري بالمباشر يحطم البحث في المذهب، لأن بناء المذاهب يقتضي التوسط بين المباشرة واللامباشرة بين الباطن والظاهر «بدأ برجسون بالكشف عن طبيعة الحياة النفسية وذلك بتحليل التصورات التي يقوم عليها العلم، وهي المكان والزمان، فالعلوم البيولوجية تصادر على الزمان، بينما العلوم الرياضية تصادر على المكان، ومقولتا المكان والزمان لم يتعرض لهما الفلاسفة بالنقد والتحليل إلا على يد كانط، غير أن نقد كانط لم يكن حاسما في رأي برجسون لأنه في الواقع - لم يتصور الزمان إلا على أنه ذو طبيعة مكانية، وهذا هو السبب الذي دفع برجسون إلى التنكر لمذهب سبنسر في التطور، وقد كان يدين له في بداية حياته الفكرية إذ إنه لاحظ خلط سبنسر بين الزمان



ديكارت



أرسطو

والمكان وعدم إدراكه للدور الذي تقوم به الديمومة في صميم التطور، وهذا الخلط هو الأصل في كل المشاكل الميتافيزيقية التي تولدت عن إنكار زينون الإيلي للحركة(٦)، ولذا كان ضروريا أن يبدأ مراد وهبة في هذه المشكلة المعينة والأساسية ثم يبين موقع مشكلة «المذهب» على خريطة مشكلة الزمان والمكان، وإذا كان صحيحا أن المذهب مربوط عنده بالرياضيات فكيف يفسر انطلاقا من برجسون أن الرياضيات هي المسئولة عن حجب الباطن المباشر لكل مذهب؟

ذلك أن من خصائص الفكر الفلسفي عامة وليس الفكر الفرنسي خاصة أن يبدأ بدراسة مشكلة معينة تمهيدا للانتقال إلى حلها في بناء تفرضه عناصر المشكلة، يقول أرسطو: «إنه لضروري للوصول إلى العلم الذي نطلبه من أن نتعرض في البداية إلى العقبات التي تأتي إلى النقاش في المقام الأول وأعني بذلك في الوقت نفسه الآراء المخالفة لآرائنا والتي عرضها بعض الفلاسفة حول المبادئ ثم بالإضافة إلى ذلك كل ما أمكن في الواقع أن يغرب عن بالهم» (٧).

يبدأ الفيلسوف بالسير في الطرق المسدودة أي بصياغة اعتراضات تأتي من نظم أو مذاهب فلسفية مغايرة على المشكلة المفروضة نفسها، ذلك أن البحث قبل استقصاء الصعوبات في كل الاتجاهات أولا ليس إلا سيرا على غير هدى، فنحن نتعرض حتى إلى عدم معرفة هل وجدنا في وقت معين ما نبحث عنه أم لا؟ وفعلا فإن نهاية النقاش لا تبرز لنا بوضوح وهي لا تبدو كذلك إلا لمن قدم النظر في المصاعب(٨). إن السير الأولي في الطرق المسدودة يؤدي وظيفتين هما: استكشاف مجال البحث وبيان الاعتراضات التي قد توجه إلى المشكلة المطروحة.

وهكذا يمثل المذهب عند برجسون المشكلة الرئيسية في البحث لكن لا يثيرها الفيلسوف إلا في الصفحة الخامسة والأربعين من الكتاب أي بعد استعراض تاريخي لا يفيد تحديد مفهوم المذهب في فلسفة برجسون وكيف يحدد مفهوم المذهب في فلسفة غير مفهومية وغير تصورية؟

ليس هناك صفات للزمان، فإذا كنا «نستشعر الزمان عندما تنعطف الذات على حياتها الباطنة لكي تشاهد تعاقب إحساساتها وذكرياتها وآلامها ورغباتها» (٩).

فإن هذا لا يعني على الإطلاق أن الذات تلتقط جوهرا يتجدد به الزمان، فالجوهر تجانس أما الزمان فلا متجانس خالص، والجوهر رياضي كمي، أما الزمان فيتتابع كيفيا، والجوهر تخارج عن الوجود، أما الزمان فمتداخل، ليس هناك غير برجسون جوهر للزمان، وبالتالي ليس هناك أيضا جوهر للمذهب، لذا فبرجسون امتداد لفلسفة عمانوئيل كانط التي لا ترى الجوهر من وراء المظهر، وهو امتداد لنقد العقل وتفتيت مقولات العقل والعلم على السواء.

مراد وهبة من علم النفس إلى علم التاريخ

إن فلسفة برجسون كما يذهب مراد وهبة هذه المرة عن حق إنما هى فلسفة «قبل علمية»، وبالتالى فهى فلسفة «قبل نظرية»، و«قبل تصورية»، و«قبل مفهومية»، و«قبل عقلية»، و«قبل معرفية أى «باطنية»، والمطلق عنده باطنى وليس سيكولوجيا كما يقول مراد وهبة مقتبسا ج. شوڤالييه لأن السيكولوجيا علم وقد قلت إنه قبل علمى وليس علميا من الناحية الفلسفية.

برجسون إذن باطنى يرى المطلق فى رؤية كما سبق أن رأى بالطريقة نفسها شلنج وشوبنهور وغيرهما من الرومانتيكيين والفنانين والأدباء والشعراء تلقائيون وأما الفلاسفة فيتوسطون، لذا فبرجسون فيلسوف شاعر أو شاعر فيلسوف وإن كان فيلسوفا بالجوهر وشاعرا بالعرض، عنده الفلسفة رؤية إذن، رؤية ليس مذهبا، إذن البحث عن مذهب فى فلسفة رؤيوية مباشرة لا تحمل وساطات الاستنباط والاستقراء وغيرهما من صيغ الاستدلال؟

إن الروح البرجسونية تتجسد فى فلسفة مارسل الذى يأبى أن يؤلف «مذهبا» يبدأ من المبادئ العامة ويستدل منها بعد ذلك أحكاما مجددة.» (١٠) صحيح أن «لكل فلسفة رؤية تصدر عنها»، لكن لفيلسوف يعجز نهائيا عن صياغتها فى مذهب، لأن الرؤية تضفى على الفلسفة صفة الاحتمال، والاحتمال يناهض فكرة المذهب بل يشوه المذهب الاحتمال فى يقين غير مشروع.

«يمكن القول إذن إن برجسون يريد احتمالا لا يتقدم نحو اليقين ولا يريد يقينا يتقدم على حساب احتمال (١١) والفيلسوف لا يصنع مذهبا لأنه يظل إنسانا يتردد ويتعثر فى حركة جدلية وحيوية، فى «تجربة» ليست إلا محاولة قد تخطئ وقد تصيب، وأول رسالة ألفها برجسون تتصف بهذه السمة، سمة المحاولة فعنوانها «محاولة فى الكشف عن المعطيات المباشرة للشعور» (١٢).

ولم يكن كتاب «المادة والذاكرة» إلا «محاولة عن صلة الجسد بالروح»، وكتاب «الضحك» إلا «محاولة فى دلالة المضحك» وهكذا دواليك. «ومن شأن المحاولة ألا تقف عند مذهب معين، أو تفضل مذهبا على آخر» (١٣).

فالتناسق إذن غير موجود فى الفلسفة عدا الاتساق المنطقى التجريدى المعروف والضرورى حتى فى القول بالتناسق.

وكل هذه الأمشاج فى كتاب «المذهب فى فلسفة برجسون» من مختلف المحاولات السابقة عند زكريا إبراهيم ومصطفى سويف ويوسف كرم ويوسف مراد وزكى نجيب محمود فى انسجام تام رغما عن أو بالاتساق مع الاختلاف والتباين بين وضعية زكى نجيب محمود وعلم النفس التحليلى عند يوسف مراد وحدود العقل عند يوسف كرم ونظرية التكامل عند مصطفى سويف وعرض زكريا إبراهيم لمجموع برجسون فى عام ١٩٥٦. وأين هذا، هذا النابغة الذى يخترع مذهبا من لا شىء ويؤلف نظرية لا تتصل بما قبلها ولا تتأثر بما حولها؟!

فمذهب مراد وهبة من حيث «المذهب فى فلسفة برجسون» لا يمت بصلة إلى الشيوعية أو التنوير بل يميل إلى نقدهما من طريق نزعة نفسية ووضعية، لكن المذهب النفسى والوضعى هذا معروض فى صورة غير مباشرة، لذا فهو خصص كتابا كاملا عن «المذهب عند كانط» لكى يحدد مقاييس بناء المذاهب، ولأن كانط فيلسوف المذهب وليس هنرى برجسون، ذلك أن برجسون «يرفض أن يمذهب الفلسفة» (١٤)، وأما عمانوئيل كانط فيحدد بالضبط كيف يقوم المذهب الفلسفى.

وقيام الفلسفة على مذهب أو نسق هو مقياس علميتها، فالنسق يربط «الوقائع بحقائق ضرورية»، ذات أصل عقلى بالتالى، بحيث يفسرها ويفسر بعضها بعضا، وبعبارة أخرى يقتضى العلم نظاما ساميا يضع مبادئ المعرفة، أى نسقا من الحقائق القبلية» (١٥).

ومذهب مراد وهبة ليس العقلانية المعتدلة كما صاغها فى الفكر الفلسفى فى جامعاتنا المصرية يوسف كرم، كما أن مذهبه يغاير التوحيد بين العقل والإيمان عند عثمان أمين، لكنه تأثر بعض الشىء بأسلوب زكى نجيب محمود فى الكتابة بالنزعة العلمية عنده دون أن يتوقف عندها تماما، وهو يعتبر عبد الرحمن بدوى نازيا لا جدوى من فكره، أما يوسف مراد فقد أعد وهبة وقدم لكتابه «المذهب التكاملى» عام ١٩٧٤.

وكان يوسف مراد قد استخلص «المذهب التكاملى» فى أثناء دراسته فى باريس للحصول على إجازة دكتوراه الدولة، وقد حصل عليها فى يناير ١٩٤٠ برسالتين إحداهما عن بزوغ الذكاء ودراسة فى علم النفس التكوينى والمقارن، والأخرى عن علم الفراسة عند العرب وكتاب الفراسة لفخر الدين الرازى، واقتبس منه مراد وهبة فكرة الحركة الدائرية اللولبية التى تفتح وتغلق المذهب فى آن، وهو لم يتخصص فى علم النفس كما فعل مصطفى سويف وإنما انجذب إلى الفكر الاجتماعى، فكيف جمع بين أمرين يتضادان هما: علم النفس وعلو الذات على المجتمع وعلم التاريخ وعلو المجتمع على الفرد؟ الواقع أن ليس هناك تضاد لأن المدرسة الجشطلتية التى تأثر بها يوسف مراد تعتبر سلوك الكائن لا «على أساس سلوك عناصر هذا الكائن كل عنصر على حدة وإنما يتحدد على أساس سلوك الكل

أو البناء العام، والكل فى نظر يوسف مراد ينطوى على تناقض، ومن ثم يأخذ من هيجل المنهج الدياكتيكى، لكنه يسترشد فى تطبيق هذا المنهج بالحركة اللولبية التى دعا إليها إنجلز(١٦).

إذن مذهب مراد وهبة هو «التكامل التاريخى» إذا صح هذا التعبير. مراد وهبة واحد من الرعيل الثانى من أمثال فؤاد زكريا ويحيى هويدى وزكريا إبراهيم كما أنه تميز عن غيره من الفلاسفة الشيوعيين من أمثال أنور عبد الملك ومحمود أمين العالم وإسماعيل المهدوى وغيرهم بالتركيب بين علم النفس وبين علم التاريخ، وبينما تحول أنور عبد الملك بعد رحلته إلى باريس من الشيوعية إلى الإسلام كما فعل غيره من أمثال عادل حسين ومصطفى محمود ومحمد عمارة تحول مراد وهبة بعد سقوط الاتحاد السوفيتى من الشيوعية إلى التنوير، وأما إسماعيل المهدوى فلم يستطع أن يلملم نفسه بعد اعتقاله فى مستشفى الأمراض العقلية منذ عبد الناصر، وأما محمود أمين العالم فقد انتقل إلى إحياء ما كان عنده من «نقد تطبيقى» للأدب كما فعل ذلك - أخيرا - مراد وهبة فى كتاب: «فلسفة الإبداع» تلك هى محاولات مراد وهبة من المسيحية إلى الشيوعية إلى التنوير إلى الإبداع الفنى، وفى زمن الشيوعية التى راحت كان مفكرا ناقدا للجدانوفية والانحراف الستالينى خصوصا فى «محاورات فلسفية فى موسكو» (دار الثقافة الجديدة، ط ٢، ١٩٧٧)، وأغلب الظن عندى أن المرجعية الأكثر أصالة عنده ليست الشيوعية أو المسيحية وإنما هى هنرى برجسون ويوسف مراد، وليست الشيوعية أو التنوير أو الإبداع الفنى سوى فروع لأصول هى أصول فلسفة برجسون الوجدانية وعلم النفس عند يوسف مراد.

وفى ضوء هذه التجديدات كيف نجيب على اتهام الشيخ محمد الغزالى رحمه الله والذى وجهه إلى مراد وهبة وفحواه أنه يخاصم الإسلام؟

من ١٩ إلى ٢٢ نوفمبر ١٩٧٩ انعقدت فى كلية التربية جامعة عين شمس أبحاث المؤتمر الدولى الأول للفلسفة الإسلامية تحت عنوان «الإسلام والحضارة»، وحررها مراد وهبة ونشرها عام ١٩٨٢ وذلك بالتعاون مع مؤسسة «كونراد أديناور»، ولم يكتف مراد وهبة بالتنظيم والتحرير والنشر وإنما كتب أيضًا بحثا أسهم به فى المؤتمر إلى جانب زكى نجيب محمود وجورج قنواتى ويحيى هويدى ومحمد نصار وجابر حمزة فراج ونورمان دانييل (إنجلترا) ومفتى على (أندونيسيا) وس. جفرى (باكستان) وب. أ. أيودنرين (نيجيريا) وج. فيريكى (بلجيكا) وبسام طيبى (ألمانيا) ومنى أبو سنة، وأميرة مطر وبرنيد آيزينبلاتار (ألمانيا) ودتيليف خالد (ألمانيا) وآندريه ميرسييه (برن)، وعبد المجيد الغنوشى (تونس)، وليس المهم أن صيغة حديث مراد وهبة عام ١٩٧٩/ ١٩٨٢ لم تكن هى الصيغة نفسها عام ١٩٩٤ ضمن «مدخل إلى التنوير» (ص ١٣٠ - ١٤٧) أو عام ١٩٩٣ ضمن المجلد الصادر عن المجلس الأعلى للصحافة (ص ٣١ - ٣٨).

وليس المهم أيضا أن أحد ملامح عمل مراد وهبة الفلسفى هو أنه يجمع الباحثين والمفكرين والفلاسفة باستمرار فى القاهرة وغيرها من عواصم العالم لمزيد من الحوار والانفتاح على الأنا والآخر معًا، وإنما الأمر الأهم هو أن الشيخ محمد الغزالى يرى أنه يملك الإسلام وحده دون معاون أو منافس ويرفض قبلنا أن ينظر إليه الآخرون أيا كان هؤلاء الآخرون مسيحيين أو مسلمين على السواء.

وبسبب المؤتمر العالمى الذى عقد بالقاهرة حول «الإسلام والحضارة»، وتحت إشراف فيلسوف مسيحى هو مراد وهبة قامت القيامة ولم تقعد حتى الآن، لكن إذا كان مراد وهبة يخاصم الإسلام فهل يخاصم الإسلام بالقدر نفسه - فيلسوف آخر - مسلم هذه المرة وليس مسيحيا - من عيار زكى نجيب محمود والذى شارك فى المؤتمر إلى جانب مراد وهبة بمساهمة تحمل عنوانا بل تحمل مشروعاً بديلا لأتباع الشيخ محمد الغزالى لا يختلف فى جوهره النهائى عن مشروع مراد وهبة ألا وهو «طريق العقل فى التراث الإسلامى»؟

من الناحية الظاهرية يبدو وكأن اختيار مراد وهبة لابن رشد امتداد لتيار مسيحى فى الثقافة العربية المعاصر يميل إلى إحالة ابن رشد إلى الكفر بالإسلام، أى أن هناك مفكرين يقومون على فترات متباعدة بإظهار الجانب غير الإسلامى فى الإسلام عبر ابن رشد، فقد سبق أن قال فرح أنطون بأن فلسفة ابن رشد مادية قاعدتها العلم، كما سبق مراد وهبة الأب يوحنا قمير بقوله إن ابن رشد أبعد فلاسفة العرب عن الإسلام بعد المعرّى، وأخيرا ذهب روجيه جارودى الفيلسوف المسيحى أيضا مذهبا يقيم فيه فلسفة ابن رشد فى غير إطار الإسلام، أى فى إطار هراقليطس وهيجل وماركس، وأقصى ماوصل إليه الإصلاح الدينى الحديث فى شخص الإمام محمد عبده هو القول بأنه لا يصح أن يكون مذهب ابن رشد «مذهب الماديين». و «المفارقة» حسب تعبير مراد وهبة أن ابن رشد حورب لدى المسلمين والمسيحيين على السواء.

والواقع أنه ربط الفلسفة بالدين - والدنيا بالفلسفة دون أن يحيل الصلاحية الفكرية لأحد المجالين إلى الآخر لأن الحق الفلسفى لايضاد الحق الدينى، للدين حق وللفلسفة حق أيضا، تلك هى نظرية «الحقيقة المزدوجة» التى يعتبرها مراد وهبة أهم إضافات ابن رشد إلى «الإسلام والحضارة»، وقد سمح إعطاء الحق للفلسفة بتعميق قانون التأويل العربى من جديد بعد أن كان الخوارج أول «من تأولوا نصوص القرآن من الفرق الإسلامية، ثم المعتزلة بعدهم ثم الأشعرية ثم الصوفية» (١٧).

لكن إذا كان صحيحا أن ابن رشد شرّع التأويل الفلسفى لنصوص القرآن والحديث فإن مايقوله مراد وهبة عن الغزالى ليس صحيحاً تماماً، ليس صحيحاً أن كل «فلسفة

مراد وهبة من علم النفس إلى علم التاريخ

الغزالى ضد التنوير، فماذا يصنع «بالمنقذ من الضلال» و «إحياء علوم الدين» ؟

«فالحقيقة أن الغزالى لم يتخلَّ إطلاقًا عن منهج المتكلمين والفلاسفة كما يدّعى، وكتابات الغزالى فى المرحلة الأخيرة من حياته تعكس هذا التعدد فى التوجهات مابين الكلام والفلسفة والتصوف وأصول الفقه والمنطق، والحقيقة أن الغزالى لم يكفه القيام بدور المتكلم أو دور الفيلسوف أو حتى دور الصوفى، ولكنه أراد أن يقدم مشروعًا متكاملا «لإحياء علوم الدين» (١٨) . وكان الإحياء لصالح «علوم الدنيا» وعلى حساب «علوم الدين» . وإذا كان ابن رشد قد شرع التأويل بثنائية ظاهر القرآن وباطنه، فإن هذه الثنائية نفسها يوظفها الغزالى على جميع مستويات المعنى والدلالة والبناء والتركيب فى نسق النص ونظامه، فكما أن هناك باطناً عن ابن رشد فهناك عند الغزالى أيضا باطن «هو الأسرار والجواهر، هو الحقائق التى يتضمنها النص من حيث هو مضمون» (١٩) . لذا «ليس كل الغزالى إظلامًا، وليس كل ابن رشد تنويرا» .

وهو لا يرى الإظلام فى تنوير ابن رشد أو التنوير فى إظلام الإمام الغزالى لأن روح التحليل عنده غير جدلية رغما عن تصريحه بأنه يدعو إلى الانفتاح المذهبى الجدلى، ويميل تحليله إلى اتباع تصور للجدل هو فى جوهره قبل هيجلى، أى قبل حديث، إنه الجدل السالب كما ساد العقل الفلسفى ممن قبل السقراطيين من أمثال الإميونيين والإيابيين وزينون الإيلى والسفسطائيين إلى السقراطيين وخصوصا أفلاطون وأرسطو ثم الرواقيين (كريريب) وأفلوطين والقديس أجسطينوس وأبيلار والقديس توما ودنس سكوت، وأخيرا فى العصور الحديثة عند ديكارت وكانط وحتى شلنج، وأما مع فيشته وهيجل فقد بدأت مسيرة جديدة للجدل تزيح عنه صفة المنهج الذى لايزال عالقا بأذهان كثيرين ومن بينهم مراد وهبة.

إن أول من اخترع الجدل السالب هو زينون الإيلى، لكن أول من ألصق الجدل بفكرة المنهج هو أفلاطون فى الجمهورية (٥٣٢أ/ ب/ ٥٢٩ب) وقند تم قراءة جدل هيجل على ضوء مفهوم أفلاطون للجدل أى على ضوء الربط بين المنهج والجدل واعتبار الجدل منهجا، فالجدل هو المنهج الذى يقود الروح الإنسانية إلى الأفكار أو الصور أو المثل العليا، وهى عند زينون الإيلى أيضا تقنية منطقية أو منهج للاستدلال يقيس بالخُلْف على صحة نظرية برمينيدس ببيان النتائج المتناقضة (حيث يقدم برهان زينون الإيلى على مبدأ التناقض أو عدم التناقض) التى تنتجها الطروحات المتعارضة ثم تجاوزها، قبل هيجل كان الجدل فى الكلام أو الخطاب أو العقل، كان الجدل ينتمى إلى الخطاب أو إلى الخطاب المتماسك منطقيا، وباعتباره منطق الوهم عند عمانوئيل كانط فإنه يختلف عن المنطق بالمعنى الحصرى لكلمة منطق حيث إن الجدل كان لا يختلف عن المنطق الشكلى المدرسى الوسيطى كما أشار رينيه ديكارت فى الرسالة المقدمة للطبعة الفرنسية من كتابه «مبادئ الفلسفة» .

وهكذا كان الجدل يزود الباحث بالأدوات التى تسهل عليه مهمة تبليغ المعرفة التى يمتلكها بل تجلعه يقول بلا حكم كلاما كثيرا يمس الأشياء التى لا يعرفها.

وهكذا أيضا كان الجدل يقود إلى تزييف العقل وتضليله، لذا ميز عمانوئيل كانط فى «نقد العقل المحض» بين الجدل والمنطق العام لأن الجدل لا يتصل بالموضوعات بينما يتصل التحليل بالموضوع وبالتالى بالحقيقة، إنه الفصل بين الجدل والتحليل على أساس أن الجدل لا يتصل قبليا بموضوعات التجربة الممكنة، وأما التحليل المتعالى فيتصل قبليا بموضوعات التجربة نفسها، وعلى هذا لا يصبح الجدل منطقيا ولا يصبح موضوعيا أو ماديا بل يصبح متعاليا، أى أن الجدل لا يصبح قبليا أو موضوعيا.

صحيح أن الجدل عند أفلاطون يقود إلى الحقيقة وأنه يقود عند كانط إلى الوهم الذى تخلقه نقائض العقل المحض من وحى نفسه، وصحيح أيضا أن الجدل فى «توبيقا» أرسطو هو مجموع الاستدلالات التى تتصل بالآراء الاحتمالية بينما الجدل عند كانط ليس تقنية منهجية تقود إلى الحقيقة التقريبية، وصحيح أخيرا أن الجدل عند كانط كما هو عند هيجل يخص الروح وأنه جدل ضرورى وجوهرى لكن النقائض التى أدركها كانط حصرها فى العقل المحض ولم يطابق بينها وبين نقائض الشىء نفسه، ونقائض الشىء نفسه هى التى لا تجعل الجدل عند هيجل منهجا شكليا منطقيا مدرسيا.

إذن، الجدل عند هيجل بحث فى نقائض الشىء نفسه وليس منهجا، وهو ليس منهجا عند ماركس بالقدر نفسه، كان ماركس يريد أن يكتب مقدمة فى الجدل لكنه لم يترك لنا أو لغيرنا هذه «المقدمة»، وإذا كان يقول فى «مقدمة ١٨٥٧» إن الجدل «المنهج» الفكر النظرى فإن إنجلز فى «جدل الطبيعة» يرى فى الجدل «علم» القوانين التى تضبط تطور الطبيعة والمجتمع والفكر نفسه، وإذا كانت مقولات الجدل فى «مقدمة ١٨٥٧» هى الملموس والمجرد الخاص والعام فإنها فى جدل الطبيعة تتلخص فى التناقض والكم والكيف وتعلى النفى، وإذا كانت «المقدمة ١٨٥٧» تضع الفصل بين النظام التاريخى للأشياء وبين الترتيب المنطقى للتصورات موضوعا مركزيا فإن «جدل الطبيعة» لا تذكر أصلا هذا الفصل بل كتب إنجلز يقول إن

«الجدليات المدعوة بالجدليات الموضوعية، تهيمن فى جميع أرجاء الطبيعة، والمدعوة بالجدليات الذاتية، الفكر الجدلى ليست سوى انعكاس للحركة من خلال الأضداد المؤكدة لنفسها فى كل مكان»[٢٠]، وربما يرجع هذا الاختلاف إلى أن «مقدمة ١٨٥٧» تقترب من الجدل فى سياق نظرية المعرفة (الجدل الذاتى) فى حين تقترب «جدل الطبيعة» من الجدل فى سياق نظرية العالم (الجدل الموضوعى) لكن الأمر الأكيد أن إنجلز فى مقاله الثانى عن «مساهمة فى نقد الاقتصاد» لماركس رادف من الجدل والمنهج، وأن ماركس فى «رأس المال» يحيل إلى القوانين الجدلية التى تضبط تحول الكم إلى الكيف ونفى النفى باعتبارها قوانين عامة تحكم الطبيعة، لكن فى «مقدمة ١٨٥٧» يعارض ماركس بين جدله وجدل هيجل من ناحية المضمون وليس الشكل فقط بينما يلح إنجلز فى «جدل الطبيعة» على أن هيجل هو الذى اكتشف قوانين الجدل لكن التاريخ برهن على أن «المادية الجدلية والمادية التاريخية» لستالين هو الكتيب الصغير الذى أحال الجدل إلى منهج رغما عن تناقض هذا الربط مع «مقدمة ١٨٥٧» لماركس وقوله فى «رأس المال» بأن الجدل نقد وثورة وليس منهجا. ■

هوامش:

(١) مراد وهبة، المذهب فى فلسفة برجسون، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٩.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢.

(٤) المرجع السابق.

(٥) المرجع السابق، ص ١٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٧) أرسطو، ما بعد الطبيعة، ألباء ٩٩٥١أ ٢١ - ٢٧.

(٨) المرجع السابق، الباء ٩٩٥٠١ أ ٣٥ - ٩٩٥ ب ٣.

(٩) مراد وهبة، المذهب فى فلسفة برجسون، مرجع سبق أن ذكرته، ص.

(١٠) المرجع السابق، ص ١١٠.

(١١) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(١٢) المرجع السابق، ص ١١٨.

(١٣) المرجع السابق، ص ١١٩

(١٤) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(١٥) مراد وهبة، المذهب عند كانط، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤، ص ٧.

(١٦) يوسف مراد والمذهب التكاملى، إعداد وتقديم مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٨ - ٩.

(١٧) الفيلسوف ابن رشد مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العقلى، بحوث ودراسات عن حياته وأفكاره ونظرياته الفلسفية، إشراف وتصدير عاطف العراقى، المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفلسفة والاجتماع، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣٤.

(١٨) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة فى علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٢٧٨.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٨٠.

(٢٠) إنجلز، جدليات الطبيعة، ت. محمد أسامة القوتلى، منشورات دار الفن الحديث العالمى، دمشق، ١٩٧٥، ص ٢٩٤.

تنويه

ورد لَبْسٌ فى العنوان الرئيسى لباب «المراجعات» فى العدد الماضى: «محطات المثقف العربى من ابن خلدون إلى محمود درويش».

جاء اللَّبْس من اعتماد دراسة تطبيقية عن الشاعر الكبير محمود درويش ثم تأجيلها لظروف طباعية. استوجب اعتمادها اكتمال العنوان كما ورد بالعدد، واستوجب تأجيلها حذْف الشطر الثانى من العنوان: «من ابن خلدون إلى محمود درويش»، إلاّ أن السَّهْو حال دون الاتساق وأنتج اللَّبْس، لذا وَجَبَ اعتذارُ المجلة لقرائها.

(التحرير)

الاتجــــاه النقــــدى عـــنـــد جــابر عـصــفــور

مـصـطفى عبـد الغنى

رصدٌ للنزعة النقدية لدى «جابر عصفور» فى «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى» وحتى الآن، مما يوضح كيف توسّع مفهوم النقد لديه، ليشمل «كل معطى متاح» من أفكار وأشياء، الأمر الذى يزكّى الإفادة من المدارس والاتجاهات النقدية على تنوعها واختلافها، ويعمل ضد المركزية النقدية وما سواها من أشكال الهيمنة.

«النقد» المدنى يجب أن يكون فى مواجهة كل أنواع النقد الأصولى الذى ينبنى على معتقد جامد وفهم تسلطى وخطاب قمعى، وفى مناقضة لافتة للأنظمة الشمولية والأنساق المغلقة، والرفض الجذرى لكل صياغة صورية تتحول إلى وعى نظرى خالص.

إدوارد سعيد من كتابه: (العالم ـ النص والناقد)

......

«النقد المدنى» ينتمى إلى هذا الفضاء الاجتماعى الممكن داخل المجتمع، ويقوم بعمله نيابة عن هذه الأفعال والمقاصد البديلة التى يكون الحرص على التقدم فيها، نظراً وتطبيقاً، التزاماً إنسانياً وثقافياً.

جابر عصفور

....

فرغم أننا نستطيع رصد عدة درجات متوالية لتطور الاتجاه النقدى لديه من ماركسية وبنيوية وما بعد البنيوية وتفكيكية،.. فإن المدقق فى الوعى النقدى عند جابر عصفور، يلاحظ أنه ينتمى إلى الاتجاه الأرحب، الذى يستوعب كل النظريات النقدية، ويضيف إليها فهمًا فلسفياً محدداً، إنه يتخذ موقفاً خاصًا بالوعى النقدى.

الوعى النقدى هو ما نستطيع أن نفهم ـ خلاله ـ الاتجاه النقدى له.

بيد أننا لا نستطيع فهم هذا الوعى النقدى حين يلقى فى المصب دون أن نعاود النظر إلى البدايات: المنبع، والتيارات المتباينة التى تصنع اتجاهاً يمكن أن يسمى فى التحليل الأخير (بالاتجاه المدنى).

هذا الاتجاه المدنى هو الذى يكوّن وعى **جابر عصفور** فى الفترة الأخيرة وهذا الاتجاه يرسم مشروعه النقدى عبر ثلاث متواليات:

الحاضر ــ الذات (= الماضى)
الحاضر ــ الآخر (= الحاضر)
الحاضر ــ الماضى (= المستقبل)

وعلى هذا النحو، نستطيع أن نتمثل متواليات الاتجاه النقدى لديه دون أن نتمثل الإشكالات التى ترسم الخطوط الرئيسية فى مشروعه النقدى.

وهذه الخطوط يمكن أن تلخص على النحو التالى:

(١) متى بدأ الوعى النقدى؟

(٢) ما هى ملامح النظرية؟

(٣) كيف يتحول التنظير إلى تطبيق؟

ولا يعنى هذا أن كل خط منفصل عن الآخر، وإنما هى عناصر متداخلة، تلتقى جميعها عند نقطة واحدة، هى نقطة المشروع (الجابرى) - إذا جاز لنا التعبير - وهى نقطة لا تتحدد عندها ملامح الوعى النقدى، بشكلها النقدى الأدبى وإنما إلى أبعد من ذلك - كما سنرى - إلى ملامح الوعى التنويرى.

بدأ المشروع النقدى عند **جابر عصفور** فى السبعينيات - على وجه التقريب - وإذا أردنا تحديد بداية معينة لاخترنا تاريخ صدور كتابه المهم (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى) عام ١٩٧٤ وهذا المشروع وإن تركز على الشعر فى بداياته، فإنه توسل بالتراث النقدى فى الوقت نفسه، وربما قبله، وذلك بالإفادة من منجزات مرحلة التعددية وتأكيد حق الاختلاف، فى موازاة المركزية الأوروبية ونقضه، ضمن مناخ متغير، يثور بالتحرر والتمرد على كل أنظمة المركز الواحد.

إن فكر الناقد هنا منذ البداية أرحب من أن تحتويه نظرية، أو يسيطر عليه عقل مغاير لمعنى التحرر من كل ما يعوق حركة الفكر النقدى بشكل عام، وإذا رصدنا كتابات **جابر عصفور** منذ السبعينيات حتى الآن للاحظنا



جابر عصفور

أنه يردد معنى واحداً فى ألفاظ متباينة وعبارات تختلف من موقف إلى آخر، وهذا المعنى يتحدد فى هذه العبارة:

(البحث عن عقل نقدى «بالمعنى الفلسفى»، يتعامل مع كل شىء متاح ومع كل معطى متاح لبناء صيغ أكثر جذرية فى تعامله مع الواقعية الأدبية والواقعية فى كيانه)(١).

بيد أن هذا يحتاج منا أن نخرج من الخاص إلى العام، وننطلق أكثر إلى مساحات الوعى النقدى لدى **جابر عصفور** قبل أن نصل إلى ملامح النظرية لديه.

إن أكثر ما يلفت النظر فى هذا الوعى تحرك صاحبه الدائم فى أكثر من اتجاه، ثم - وهو لا ينفصل عن تحركه المستمر - شغفه بكل ما هو جديد فى سبيل إثراء فكره بكل ما هو جديد.

وقد اتخذ هذا الموقف تنبهه للمشهد الفكرى العام، أولاً، ثم المشهد النقدى الأدبى، ثانياً، وفى جميع الحالات فنحن أمام ناقد واع أشد ما يكون الوعى، جاء إلى الرواية من باب الوعى النقدى المتميز، إذ فرضت عليه ثقافته الاهتمام - أولاً - بجنسه الأثير/ الشعر، لكنه لم يلبث لتكوينه الخاص أن انطلق إلى كل الآفاق الأخرى، إيماناً منه بأن الشمولية أو الموسوعية فى عالم اليوم لازمة لفهم ما يجرى فى هذا الكون العريض.

وعلى سبيل المثال، فقد فرضت عليه هذا الوعى ثقافة موسوعية(٢) خاصة فى التعرف على مصطلحات ومدارس وتيارات جديدة: النزعة النصية الجديدة، النقد التوليدى، النزعة التاريخية الجديدة، مشكلات التفسير والهرمنيوطيقا، البنيوية، وما بعد البنيوية، السيموطيقا.. ثم الهرمنيوطيقا والسيموطيقا.. إلخ.

ويبدو واضحاً هنا، أن التأثير لديه جاوز الدراسة البلاغية القديمة إلى تيارات النقد الحديثة وشراحه الكثيرين، وخاصة، أنه عاش ازدهار البنيوية فى أواخر الستينيات بالولايات المتحدة الأمريكية، ومن ثم قدر له أن يعرف عديداً من الأساليب والمدارس المتوالية بعد ذلك.

وهو ما نستطيع معه القول إن **جابر عصفور** تعرف على تطور اللغة فى عصر البنيوية وتعرف على كثير من الاكتشافات المنهجية الجديدة حتى اليوم، فهو خلال هذه الحقبة - أكثر من ربع قرن من الزمان - كان تأثره الموسوعى عاصماً له من التوقف أو الجمود عند منهج بعينه أو نظرية محددة، فكما نستطيع القول إنه عرف البنيوية وتأثر بها فى فترة نستطيع أن نكمل، وعرف كل التيارات والمدارس المضادة لها بعد ذلك خلال توجهه الفلسفى عبر وعيه بالدرس الهرمنيوطيقى ودرس التحليل النفسى وجنى ثمار التفاعل العريض بين شتى العلوم والاختصاصات.

وإذا حاولنا أن نقف أكثر للتعرف على الاتجاه النقدى الذى لازمه فى كل هذه الفترات وانتهى إلى اقتناعات تقترب منه.. لقلنا إنه الاتجاه أو الخطاب الذى يتعرض مع أشكال الهيمنة الاستعمارية الجديدة ويعريها من أوهام الأيديولوجية الملازمة.

وهو خطاب يعتمد أساساً على عدد كبير من النقاد الذين لا ينتمون - فى الغالب - إلى خط المركزية الأوروبية (٣)، لكنهم - بالقطع - يحاولون تكوين هويات، أهمها الهوية النقدية، وهو تكوين يقصد به عدم التبعية للهوية الغربية - كاستعمار - وفى الوقت نفسه كاتصال مع الهوية الغربية - كحضارة - وارثة لحضارة العالم القديم.

الإتجاه النقدى عـــنــــد جابر عصفور

وعلى هذا النحو، هذه الهوية لا تتحدد فى الموقف من الغرب فقط (وهو موقف تحدده الذات الواعية)، وإنما من الحاضر الذى تعيشه هذه البلاد التى يعيشون فيها.

إنه - إذن - التنبه إلى أثر المركزية النقدية.

وهو - فى حالتنا - الوصول إلى عالم النقد المعاصر الذى يعيه هؤلاء جيداً.

إنه النقد الذى يعيش فى عالم يتغير بصورة مذهلة، ويبدو - معرفياً - ونحن قابعون - ما زلنا - فى ثقافتنا (وهى أنثروبولوجية فى الغالب) لا نريد أن نتعرف على غيرها أو نغيرها إلى ما يلائم حاجتنا.

على أن معرفتنا للذات لا تنفصل عن الآخر لكنها لا تبرح الذات أيضاً.

فى أحد مقالات جابر عصفور الأخيرة يعبر عن هذا الفهم، حين يكتشف زيف ناقد مثل تزفيتان تودوروف الذى يهجر موقعه القديم من النظرية البنيوية وينتقل إلى كتابة أخرى - على حد قول جابر عصفور - منككاً تفكيكاً نقضياً خطاب الفكر الفرنسى الذى دعا إلى الحرية والتسامح والمساواة، دون أن يصفى نفسه من رواسب العرقية والتعصب الإقليمى والمركزية الحضارية، فكان شكلا آخر من الأشكال المراوغة التى تنطوى عليها (الرغبة الكولونية) إذا استخدمنا عنوان الكتاب الأخير لروبرت يونج.

إن المسار النقدى الذى يحسه جابر عصفور فيحاول استعارته واستعادته من التعرف إلى هذا الكون الذى تتسارع فيه كل حركة وتتصارع فيه كل أمة، وتزداد المعارف وتتحدد أكثر عند معنى واحد هو، من يمتلك منها أكثر، يكون أقرب إلى الفهم والعيش فى هذا العالم.

نكتشف أن الوعى النقدى لدى جابر عصفور منذ البداية يكتسب المعنى التنويرى فى عالمنا العربى الذى نعيش فيه، ويتوالى هذا الوعى فى كتبه المتوالية (قراءات فى التراث النقدى) ١٩٩٢ و(هوامش على دفتر التنوير) ١٩٩٤ ثم مئات الصفحات التى تسوّد بين القاهرة - المجلات والندوات .. إلخ ولندن - جريدة الحياة - والكويت - مجلة العربى - وعشرات المطبوعات والندوات والمؤتمرات .. عبوراً فوق المركزية العربية.

بيد أن الوعى النقدى ما زال يصل إلى آفاق بعيدة.

وهى آفاق تطول التراث كما تطول الحداثة بمعناها العصرى سواء بسواء وهو ما يحتاج إلى استطراد آخر..

إن أكثر ما يميز رؤيته للتراث فى هذا الصدد الوعى بالموقف النقدى، وليس الموقف التقليدى ويتحدد هذا الوعى فى الوقت نفسه فى فهم العلاقة بين الذات والمرجعية الغربية متوقفاً - فى هذا عند أزمة حاضرنا.

ووجودنا، كما أنه لا يتردد فى تأكيده فى أحد كتبه المهمة (قراءة التراث النقدى)، مقدماً تصوراً للخروج من (تابو) الماضى - أياً كانت مغرياته - إلى حداثة الحاضر وشروط التنوير فيه(٤).

وهنا نصل إلى ملاحظة لا نستطيع الفرار منها.

إن وعيه الفكرى ارتبط ارتباطا وثيقا بوعيه النقدى، وهو فى ذلك يولى الوعى النقدى عناية كبيرة، وهو ناتج عن اقتناع، مؤداه أن الوعى النقدى لا ينفصل قط - فى إطار أية مرجعية - عن الوعى النقدى العربى.

لقد وضع عدة تأملات أو شروط علمية لتأصيل النظرية بقراءة التراث، رافضاً الفصل التام بين مختلف مجالات النقد الأدبى المعاصر من ناحية ودراسة التراث النقدى من ناحية ثانية، كأن الأولى منفصلة عن الثانية، أو كأن الثانية لا علاقة لها بالأولى (٥)، انطلاقا من أن العلاقة بين (نظرية القراءة) و(علم الأدب) ليست علاقة وثيقة تقوم على التعامل فحسب بل هى علاقة يميل البعض إلى جعلها علاقة اتحاد.

غير أننا نلاحظ أن منهجه النقدى هنا ينصب على التراث، وحده، سواء بالشعر، أو بالنقد الذى يرتبط - أيضاً - بفن العرب الأول/ الشعر ونظرية الفن عند الفارابى، ويكاد البحث فى الخيال المنفصل عند الإحياء يستحوذ على فصله الأخير فقط.

أما الجانب الحقيقى فى الرواية والمسرحية فإنه يتمثل فى «مواضيع اجتماعية»، أو أفكار مضمنة أو فوائد علمية هى فى النهاية غرض الرواية أو المسرحية (٦)، دون التمهل عند التمثيل الذى يرتبط بالقص وطبيعته، وهو يرى أن كاتباً مثل چورچى زيدان لا يزيد دوره عن ترغيب القارئ على نحو يؤكد دور التخيل فى جذب القارئ إلى المحتوى، وعلى نحو يؤكد صلة التخيل بالشكل المنفصل عن المحتوى(٧).

وبهذا، ينفى أى دور معروف للراوية فى تراثنا الإبداعى، وتمت الفترة التى تتحدد عند بدايات التسعينيات عند جابر عصفور - وقد أصدر أكثر من كتاب عن التنوير - إرهاصاً بتأكيد دور التنوير فى هذه الفترة الصعبة من تاريخنا، وهو ما يدخلنا هنا فى مجال نقد الفكر أكثر من نقد النقد، على أنها تعد امتداداً للفترة السابقة التى تعرض فيها للتراث بشكل ما من حيث القراءة التنويرية الواعية والفكر الفلسفى المتحرر وهى الفترة التى يتحدث فيها كثيراً عن الحداثة.

إنه فى سياق مشروعه الفكرى/ التنويرى يسهب فى شروط (الحداثة) ويقيم لها أكثر من ندوة، والحداثة عنده لها تعريف محدد نقرؤه على النحو التالى:

(منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف، لكنها.. تظل منطوية على وحدتها الخاصة)(٨).

هى بهذا المعنى، قرينة التحديث، من حيث هى «تمرد دائم على ما يحجر على أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته، فى قيود الاتباع التى تعنى التخلف، والتحديث كالحداثة تطلع دائم إلى المستقبل الذى يعد بالتقدم اللانهائى، وعيا (مدينيا)..

باختصار شديد. فإن الحداثة - لدى الناقد - كانت هى الموقف المضاد فى الوطن العربى، للمشروعات الدينية فى اتباعيتها.

وهذا الموقف هو النقيض لكل فعل ظلامى يتعرض مع فكرة التراث التنويرى أو التحديث الواعى، وإذا أردنا أن نقول هذا بلغة جابر عصفور لقلنا «إنه النقيض الدائم للمشروعات الشيوعية ودوجماطيتها، وظلت على صدام مع المشروع القومى فى تسلطية دولته. كان فيما انطوت عليه هذه المشروعات من أحادية النظر ويقينية المعتقد وإطلاقية الأحكام، الدريئة الثابتة لهجوم موجات الحداثة العربية، والمصدر التقليدى للعداء بين الحداثة وهذه المشروعات»(٩).

ويسهب جابر عصفور طويلا فى تأكيد أن الحداثة عنده ضد الدوجما فى كل شىء سواء أكان حاضراً أم ماضياً، وتكاد تكون كتاباته فى التسعينيات خاصة تتخذ هذا المنحى، (فهوامش على دفتر التنوير) على سبيل المثال - ليست غير تنويعات كثيرة على لحن واحد، هو، مواجهة «إظلام، الحاضر.

وعلى ذلك، فإن دافعه الذى يعكس لنا الوعى النقدى يظل - كما يقول: «بحثًا عن العلة والداء، وتطلعًا إلى إجابات، وطرحًا لأسئلة، واستنباطاً لحلول ممكنة من حركة الواقع فى علاقتها التى تصل ما فى الذاكرة المتصارع بمشكلات الحاضر المتقارب، ولكن من منظور يتطلع إلى المستقبل ولا يكف عن الحلم به».

وهو ما كرره جابر عصفور قليلا.

المهم فى هذا كله أن الوعى النقدى هنا يظل معلقاً بمعناه الفلسفى العام، فهو أقرب إلى نقد الفكر منه إلى نقد النقد، وإن كان نقد الفكر هنا يمثل مرحلة متقدمة قبل الوصول إلى الوعى النقدى بمعناه النظرى.

وهو موضوع الإجابة عن السؤال الثانى:

ما هى ملامح النظرية عند جابر عصفور؟

وهو ما نقترب منه أكثر.....

الملاحظة الأولى التى لا نستطيع أن نخلص منها قبل الدخول إلى ملامح التنظير عند جابر عصفور، هى، أن وعيه الفكرى على المستوى الفلسفى مختلط بوعيه النقدى على مستوى النقد الأدبى، فكلاهما - النقدى والفكرى - ينبعان من وعى واحد، لا يخضع لأية نظرية أو أى شروح على النظرية بأية حال.

تتساوى فى هذا أفكاره فى التنوير أو فى التراث أو فى النقد الشارح أو - حتى - فى الانتقال إلى مرحلة التطبيق حين يتعامل مع النصوص الروائية بوجه خاص.

هذا هو الملمح الرئيسى فى رؤية الناقد وسلوكه التنويرى.

وسوف نتعرف على حدود هذه الرؤية عبر عدة مشاهد، تستطيع أن ترسم لنا، فى نهاية السياق المشهد الرئيسى فى اتجاهه النقدى..

- يلاحظ أن اتجاه جابر عصفور النقدى بدأ فى التعامل مع التراث، وقد استفاد بالتراث فى تأكيد أولويات هذا الاتجاه، ولم يلبث أن جاوز ذلك إلى ألوان أخرى كثيرة من الاجتهادات والشروح البنيوية وما بعد البنيوية post- structuralism فراح يربط بين النص وخارجه بشكل أكثر وعياً انطلاقًا من السياق التاريخى الذى يعيش فيه.

وهو ما نستطيع أن نقول معه إنه حين وصل إلى ناقد مثل دريدا J. derrida، راح يستفيد بعمق البنية فى النص وفى الوقت نفسه رفض التقوقع داخل البنية والعلاقات الداخلية للنص بل راح يرفض الانغلاق لخارج النص.

إن الراهن لا يمكن تجاوزه بأية حال، وعلى هذا النحو. فإن فهم الواقع راح يعادل ضرورة فهم النص، وهو ما وصل إلى فهم أقرب إلى الفهم التنويرى.

ورغم أنه كان، منذ البداية، من غلاة اللغة والفصحى بحكم الدرس الأول، فإنه راح يمارس اتجاهاً يقترب إلى حد كبير من الاتجاه المتحرر المنفتح على كل الاتجاهات بحكم وعيه النقدى وقد لاحظنا هذا منذ فترة مبكرة.

لقد لوحظ أنه منذ الثمانينيات وربما قبلها بكثير كان يختار أو يستلهم بعض أدوات الاتجاه النقدى - التنظيرى - الذى يؤثره، وهى أدوات كان يسعى إليها من داخل النص أو يفرضها النص أصلاً، ففى دراسته الملحوظة عن (نقاد نجيب محفوظ) نجده يستعين بما يسمى نقد النقد أو ما بعد النقد وهو ما يتصل «بالهرمنيوطيقا وهى نظرية تحكم التأويل فى تفسير نص بعينه من النصوص ومجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصاً»(١٠).

وعلى ذلك، فإن مراجع جابر عصفور تقوم - فى جانب منها - على التأمل الذى قد يكشف أنظمة تحتية تحول هذا التنافر - والمراجعة هنا - فتقوم فى جانب منها - على تأمل علاقات كل نظام على حدة، واكتشاف عناصره.. إلى آخر ما يسعى به الناقد بشكل متكرر فى التعامل مع الأدوات النقدية مستعرضًا مصطلحات ومناهج مختلفة دون تحفظ.

ولهذا نلاحظ أنه يستعرض نصوص نجيب محفوظ التى هى - فى نهاية الأمر - خلال شبكة من العلاقات - نصًا واحدًا، كما يستعرض تفسيرات النقد الأول لنصوص محفوظ خلال منهجه النقدى الخاص به ملاحظًا عديدًا من الاجتهادات والتفسيرات، مضيفًا إلى عالم نجيب محفوظ عالماً آخر، لكنه عالم تكوينى داخلى تصطرع فيه أفكار نجيب محفوظ ونماذجه لتخلق عنصر تكوين دال يبحث عن مدلول داخل نظمه فيفضى - على حد تعبيره بدوره إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة فى دائرة تتصل بسوسيولوجيا النقد.

الإتجاه النقدي عند جابر عصفور

المهم هنا، أن هذا العالم الآخر ـ السيسيولوجي ـ نال ـ كما رأينا ـ كثيراً من اهتمام نقاد نجيب محفوظ الاجتماعيين والواقعيين.

وهذا يعني أن محاولة الناقد هنا لم تتحدد بإطار بنيوى محدد، كما لم يأت فهمه للمنهج من فراغ، وإنما حاول التأمل مع نقاد محفوظ ونصوصه وعينه على الواقع. والملاحظ أن هذا التعامل مع النص تطور أكثر في السبعينيات والثمانينيات.

ومراجعة كتابات جابر عصفور، عبر التطور ـ تريبنا أنه كان يهتم أساسًا ـ بتعدد المعاني في النص لا تحديد نظام خاص به، أو حرصًا عليه من قبل، وذلك قمين بأن يخرج به من صف الدارسين الأكاديميين للمناهج (من التقليديين)، فهو لا يتوقف عند معالجة نقدية جامدة، وهو ـ بالتبعية ـ لا يتوقف عند موضوعات جامدة عن المجتمع، وإنما يخرج به الواقع إلى المناهج في انفتاحها على العالم (تعامل بهذا مع النص الروائي المسمط كما تعامل مع قضية «الحسبة» التي أثيرت في التسعينيات).

إنه ناقد يحيا في عصر التنوير ويسعى إليه. وعلى هذا النحو. فإن اتجاه جابر عصفور في تطوره الحديث يريبنا أنه انتقل من أطر (البنيوى) المغلقة ليتعامل مع الواقع الجديد بكل قضاياه التي لا يحتملها تمثيل هذه المناهج في مصادرها الأولى.. لقد هجر النسق البنيوى ببساطة إلى نسق أكثر تحديثًا ووعياً..

لقد رفض الناقد هنا أية قيود منهجية أو باسم المنهجية، هذه القيود التي تنظر إلى الإنسان على أنه «سجين نسق محكم»، فعديد من البنيويين كانوا يرون أن الفكر الإنساني وأفعال الإنسان محددة ومقدرة سلفًا خلال التاريخ كله بفعل شبكة من التيارات الاجتماعية والسيكولوجية أو أن الإرادة الحرة لا تلعب إلا دوراً هامشياً ضئيلاً.

وهو فهم لا يصلح ـ بالقطع ـ إلى عقل كعقل المثقف الذي يعيش بيننا الآن.

وهو فهم لم يلتزم به قط جابر عصفور.

ونستطيع ونحن نحاول البحث عن اتجاهه النقدى أن نتذكر أنه على غرار البنيويين لم ينكر ذلك منذ البداية، وإن كان هذا لا ينفي أنه كان منتمياً ـ مع الوقت ـ إلى عديد من التيارات والمناهج الأخرى.

*وفي تفسير المنهج النقدى لجابر عصفور نستطيع أن نجازف بعديد من الاجتهادات.

على سبيل المثال، نستطيع أن نربط بينه وبين فوكو إذ لا يمكن فهم أى عمل لهما بعيداً عن مجالات الفكر السياسي، كما يثير كثيراً من المشكلات والقضايا المهمة مثل قضية (حياد) الحقيقة العلمية، إذ يدعو إلى إعادة النظر في كثير من القضايا الارتدادية التي تعود إلينا من الماضي.

بل إن جابر عصفور ـ وهذه مجازفة أخرى ـ يرفض في كتاباته أن ينضوى تحت أى اتجاهات أو مناهج نقدية معينة.

الأكثر من هذا نستطيع القول إن جابر عصفور لم يكن ـ منذ البداية ـ ناقداً بنيوياً، كما لم يكن لينتمي إلى ما بعد البنيوية ـ كما يعتقد البعض ـ وإنما الصحيح أنه استخدم بعض أدوات هذه المناهج في تطوره الأخير خاصة لكشف الواقع وعزله ليستطيع الحكم عليه.

إن (كل) ما تقرره أدواته النقدية تهدف إلى رفض الجمود والتخلف داخل النص وخارجه وليس من المصادفة أن يكون جابر عصفور هو صاحب كتاب طه حسين (المرايا المتجاورة) الذى صرح فيه منذ البداية أن الهم التنويرى هو الذى دفع به في المقام الأول للإقبال على الناقد التنويرى وليس من المصادفة أن يكون صاحب كل المقالات وعديد من كتب التنوير التي أصبحت مرة (هامشا) ومرة أخرى (أضواء) في التسعينيات.

كما أنه ليس من المصادفة أن يتركز سعيه الكبير على الاهتمام «بالموسوعة النقدية» سواء بالعودة إليها أو الكتابة عنها أو ـ حتى ـ الإشارة إلى عشرات الموسوعات النقدية الضخمة التي تأثر بها في بداية حياته.

وليس من المصادفة أن يكون جابر عصفور من أكثر نقادنا الآن وعياً بالقيم المضيئة في التراث و(حداثة) النقد الأدبي في آن معاً.

أيضًا، فليس من المصادفة أن يكون جابر عصفور وراء الترجمات النقدية التي تقترب من الشمولية والتعليمية (عصر البنيوية) لأديث كيرزيل وكتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لرامان سلدن، وهى كتابات كما يقول في مقدمة كتابه الأخير تقوم على هدف (تعليمى المدخل، يصلح للمثقف العادى)(١١).

إن اختيار الكتاب الأخير لا يخلو من دلالة لديه، إذ إن النموذج الذى يطرحه سلدن إنما ـ وهنا يعمد جابر عصفور إلى تأكيده ـ هو نموذج «يظل مفارقًا للوعى التاريخي»، وهو لذلك يحذر من عيب الكتاب الذى وإن حاول أن يبدو شموليًا، بيد أنه حاول أن يضع النظريات الأدبية في فضاء معلق وهو ما يجعلنا نقترب، أكثر، من ملامح التنظير.

يلاحظ أن تطور جابر عصفور في النقد الأدبي يظل تطوراً صاعداً في درجات الوعى بالتنظير، فاتخاذ بعض أدوات «التفكيكية» أو الإشارة إلى دريدا أو جوناثان كوللر أو غيرهما لديه، إنما هو تحفيز لاستخدام أدوات التفكيكية هذه من حيث هى

استمرار للنزعة البنيوية السابقة وتطور حقيقى لها.

أضف إليه، أنها استمرار حقيقى لما سيأتى بعدها من تطور جديد، لتأويل منهجى غير منفصل قط عن المجتمع، وربما لهذا السبب يرى أن الخطاب النقدى لناقد مثل إدوارد سعيد «يظل صوتاً شاكاً داخل النظرية، مذكراً إياها أن استراتيجيتها المعتادة غير عملية، ظلت تفصل الأدب والنقد معاً عن الممارسات الاجتماعية الواسعة معرضاً كل صياغة صورية تقترب من النظرية عن العالم»(١٢).

وعلى هذا النحو، فإن جابر عصفور لا يفصل بين النظرية بأنساقها المعرفية وتأملها الداخلى بالمقاربات الأدبية والاجتماعية.

وثمة أمر مهم لابد من التمهل عنده والتشديد عليه.

فنحن لا نخطئ بأن ثمة جدلا معرفياً إيجابياً نكتشفه بين الوعى النقدى عند جابر عصفور ونظيره إدوارد سعيد، ومن ثم، فإن التعرف على ملامح التنظير عند الناقد المصرى لابد أن نرى ملامحه فى مرآة إدوارد سعيد.

العلاقة النقدية بينهما يصعب تجاهلها قط، فمنذ البداية نكتشف أن جابر عصفور - كنظيره - لا يقع أسير نظرية نقدية قط، أية نظرية، دون أن يحدد موقعها من الحياة اليومية ولذلك فإن حضور الوعى النقدى شرط حاسم فى فاعلية النظرية ومقارنة خطرها، أو تخيلها الذى يوهم بكمالها، فالوعى النقدى إدراك مقاومة النظرية،(١٣) وإذن، القضية عند جابر عصفور ليست هى تحديد نسق بعينه، وإنما هى أبعد من ذلك إنها النظرية والممارسة/ النقد والعالم.

وهنا نستطيع القول إن جابر عصفور يؤسس وعياً اجتماعياً لدور النقد، هذا النقد الذى نجده بوضوح شديد فى كتاب إدوارد سعيد الملحوظ: العالم - والنص والناقد (١٤).

وهذا الكتاب يعد - فعلا - تفكيكاً للنظرية المعاصرة وإعادة بنائها بوعى جديد.

وليس من شك أن جابر عصفور يعد امتداداً نقدياً لاتجاه يستوعب المرجعية الغربية لكنه - فى الوقت نفسه - لا يقع فى محظور مركزيتها، فالتجربة العربية (والتراثية منها خاصة) لا يجب أن تكون على هامش الحضارة الغربية فى حالة درس النماذج النقدية هناك.

ويتأكد هذا من جهد جابر عصفور هنا حين لم يحفل كثيراً - كإدوارد سعيد - بالثقافة الغربية كثقافة مهيمنة، دون التفاعل معها انطلاقاً منها من مقاومتها وتأكيد الهوية الخاصة بنا.

ومن هذا المفهوم نستطيع أن نفسر كثيراً من اهتمامات جابر عصفور فى الفترة الأخيرة، فلم يقل اهتمامه بالتنوير عن اهتمامه بالترجمة النقدية عن المناهج الغربية وعن اهتمامه بكتب التنظير منها بوجه خاص وعن تواصله بالموسوعات النقدية الغربية وعن اهتماماته بالترجمات التى لها صفة الشمولية وعن اهتماماته النقدية التطبيقية على الساحات الغربية القريبة منا.

ومن هنا يلاحظ أن جابر عصفور لم يحرص على تكوين (نظرية نقدية). وإنما حرص على الدخول فى حوارات جدلية مع أصحاب الاتجاهات والنظريات الغربية من منطلق قومى، وباختصار، فإن الوعى النقدى عنده - كما عند إدوارد سعيد - يسعى إلى الربط (أن يعرف الناقد الواعى كيف ومتى يستخدم النظرية التقليدية، وما يسمح له وما لا يصح، وعلى أية حالة تطبق، وفى أية حالة لا تطبق..).

إنه نوع من الرؤية الجامعة التى تدرك أهمية التنظير ومكانته، أى قدرته وتصويره، ولا تسمح له بالتوسع أكثر.

وعلى ذلك يمكن أن نكرر ما بدأنا به أنه لا يخضع لتصنيف أو لاتجاه معين، وهو يتمرد على كل (دوجما) تمثل العقيدة أو الفكر أو الإبداع.. إلى غير ذلك بيد أن هذا كله يحتاج لتفصيل أكثر:

نستطيع فهم اتجاه جابر عصفور النظرى أكثر من جملة كتاباته التى تحلق فيها حول عدد كبير من النقاد الغربيين، وهم يتوزعون بين الفترة التى شهدت الحرب الباردة ونزعة ريجان فى الثمانينيات التى قامت بانقلاب مضاد وتردى المناخ المتحرر كما شهدت تهاوى النظام الجديد وتفجير النظريات الجديدة والقديمة كافة للوصول إلى مفهوم نظرى جديد لعالم نقدى يتشكل الوعى فيه بقدر مقاومة النظرية.

إن هذا المشروع - مواجهة النظرية - إنما يعمل فى التحليل الأخير لصالح النظرية نفسها.

إن فهم جابر عصفور يتحدد أكثر منذ البداية حين يتوقف عند إدوارد سعيد - أحد أهم المؤثرين فى المشهد النقدى المعاصر - ومقابله أو نقيضه - جوناثان كوللر.

إن أول مقومات الوعى النظرى عند سعيد يتحدد فى أنه مبنى أساساً «ليقاوم النظرية فى محاولتها ادعاء الكمال ويكشف عن ردود الأفعال التى تظهرها التجارب والأحداث التى تتصارع معها، والتى لا يمكن أن تستنفدها النظرية».

وعلى هذا النحو، تتحدد وظيفة الناقد المزود بهذا الوعى هى «فتح النظرية على الواقع التاريخى والمجتمع والمطالب والاهتمامات الإنسانية، وتعيين الشواهد الملموسة المستمدة من الواقع اليومى خارج المنطقة التفسيرية المحددة سلفاً بالضرورة لكى تحيط بالنظرية بكل وقائعها. ويعنى ذلك أن الانغلاق النظرى، شأنه شأن العرف الاجتماعى الصارم أو الدوجما الثقافية لعنة الوعى النقدى والوباء الذى يحاول الفرار منه»(١٥).

بيد أن الوعى المقابل لكوللر يبدأ بوعى آخر ينتهى إلى «تقدير عناصر التغيير الجذرى، والإسهام فى العودة بها إلى القماقم التى تمنع انطلاق المردة».

وعلى هذا النحو اتُّهم من الأمريكيين أنفسهم بأنه يتناول المواقف النظرية من دون اهتمام بالمتوسطات التاريخية التى أنتجتها وأسهمت فى تشكيلها.

الإتجاه النقدى عند جابر عصفور

وإذا كان يفرق بينهما أشياء كثيرة، فإن ما يجمعهما هو الاهتمام بنقطة الإلحاح على النظرية وتأكيد حضورها.

إن إدوارد سعيد يقدم النظرية وجوناثان كوللر يبررها.

بيد أننا فى الحالتين أمام ناقدين يهتمان بحاضر النظرية والوعى السلب فى أحدهما لا يختلف عن الوعى النقدى الذى يقابله من هذه الزاوية،كلاهما يدرك أهمية النظرية من حيث هى موقف متوتر يحيل الحركة الساكنة إلى جدلية يمكن أن تصل بالواقع المرتد إلى الأصولية و(التابو) فى كل الطرق إلى تطور جديد.

فإذا ما تذكرنا أن كتاب إدوارد سعيد (العالم - والنص والناقد) صدر فى بداية الثمانينيات، لفهمنا ملاحظة سعيد اللافتة من وجود «اقتران لافت بين صعود فلسفة للنصية الخالصة، بالغة الضيق فى تحديدها المرتبط بعدم التدخل النقدى، وصعود النزعة الريجانية والحرب الباردة الجديدة. جنبًا إلى جنب تزايد النزعة العسكرية المقترنة بزيادة الإنفاق العسكرى، والتحول الهائل إلى اليمين المحافظ فى الأمور التى تمس الاقتصاد والخدمات الاجتماعية والعمل المنظم»(١٦).

وهو ما يصل بنا إلى دلالة دعوى سعيد فى تفسيره لاتجاه النقد المدنى من أنه يقوم فى «مواجهة كل أنواع النقد الأصولىّ الذى يبنى على معتقد جامد وفهم تسلطىّ وخطاب قمعىّ، وفى مناقضة لافتة للأنظمة الشمولية، والأنساق المغلقة، والرفض الجذرى لكل صياغة صورية تتحول إلى وعى نظرى خالص يغترب بالنقد عن العالم أو يغترب عن العالم بوعيه النقدى».

وهو ما يصل بنا إلى بدهية ما فى نصوص سعيد من ضرورة مواجهة مزالق المنهج والنسق حين يعزلان عن الممارسة الحية، ويغتربان بعوالم النصوص، ويفقدان القدرة على الشعور بالمجتمع الذى ينتجها والمجتمع الذى يعيد إنتاجها.

وبهذا تتحول النظرية إلى نسق مغلق يرفض سعيد - وجابر بالتبعية - عن الوقوع فى إساره ويظل إدوارد سعيد يقدم لنا ما يؤكد هذا المعنى من أنه لا قيمة لأية نظرية لا تؤكد العلاقة بين النصوص (الأدبية - النقدية) والوقائع الموجودة فى الحياة الإنسانية سياسياً واجتماعياً.. إلى آخر هذا الوتر المشدود الذى لا يتوقف عن إرسال نغمات متباينة شديدة الحساسية لإدوارد سعيد.

وهى نغمات مغايرة للواقع الذى تجرى فيه وغير منفرة منه، بل على العكس، فإن ما جاء به إدوارد سعيد يظل - حتى الآن - أكثر الأشياء قرباً لفهم النظرية فى ضوء ما يحدث فى العالم، وحيث (وهو ما يهمنا فى المقام الأول) ما يعكس هموم العالم الآخر، الذى لا يجب أن يكون الغرب ومركزيته فقط، وإنما هو هذا العالم العربى - أو الثالث - الذى يتشكل فى ظروف يكون ما يدعو إليه إدوار هو أقرب ما يعبر عنه.

إنه خطاب ضد الهيمنة الغربية، وفى الوقت نفسه ضد (التابو) الشرقى المحرم لعديد من الانبثاقات النظرية الخارجة من رحم الواقع، غير المنفصلة عنه، الواقع الذى ما زالت الهيمنة - مهما تكن حركتها - قائمة فيه بشكل ما، ولذلك، فإن جابر عصفور سرعان ما يستوعب هذا كله ليقول، فى ضوء ذلك «إن النقد الذى ينتمى إلى هذا الفضاء الاجتماعى الممكن داخل المجتمع، ويقوم بعمله نيابة عن هذه الأفعال والمقاصد البديلة التى يكون الحرص على التقدم فيها، نظراً وتطبيقاً، التزاماً إنسانياً وثقافياً»(١٧).

ويناقش جابر عصفور مرات عديدة قضايا من مثل (دلالة النظرية) و(صحوة النظرية) انطلاقًا من أن النظرية ليست قوانين نهائية غير قابلة للنقض، وإنما تظل مرهونة قيمتها بما تتسم به من الكمال أو تزعم القدرة على تفسير كل جوانب التباين فى التجارب الأدبية.. (و) .. من أنها ليست تركيبة سحرية قادرة على حل كل مشكلات الناقد، وليست وصفة عجائبية تصنع الناقد المميز، إذن، فما هى النظرية،كما يحاول أن يقول بها جابر عصفور بعد دخوله فى جدل حاد مع أصحابها فى الغرب؟ إنها - يجيب - «تركيبة نسبية تستمد قيمتها من فعل ممارستها وهو ما يعنى بعد جدل طويل بوجود صراع دائم بين تلاحم النظرية على مستوى الصياغة الصورية، فى سعيها التجريدى إلى التعميم والإطلاق من ناحية، واستجابة النظرية إلى التعيينات الملموسة، فى كيفية التزامها بالوقائع العنيدة المتمردة من ناحية مقابلة. وناتج هذا الصراع هو الذى يحدد عنصر القيمة فى النظرية، أو من حيث درجة التجريد التى لا تتناقض مع حسية المعطيات أو تستبعد الوقائع العينية»(١٨).

ويظل جابر عصفور فى جدل مستمر واع مع عديد من النقاد الغربيين ومؤلفاتهم عن النظرية منتهيًا إلى أن الموقف الصحيح يجب أن يكون (مقاومة النظرية) و(محدودية النظرية) و(التنظير الشارح).. وما إلى ذلك.

وهو يعود فى كل مرة ليؤكد أن المصطلح الأخير - التنظير الشارح - هو الذى أطلق عليه إدوارد سعيد اسم (الوعى النقدى) وهو الوعى «الذى يضع النظرية موضعها العلائقى فى الزمان والمكان اللذين تولدت عنهما لتسهم فى تغييرهما.

إنه النقد الواعى الذى سيطر على وعى إدوارد سعيد فى هذه الحقبة، فأنتج أفكاره عن (النقد المدنى) الذى هو وعى مغاير بالنظرية.

إنه يسهب كثيراً حول اجتهادات التنظير من نيويورك إلى نيودلهي ماراً بأوروبا كلها ليصل من هذا كله أنه يقابل هذا (الوعى النقدى) هناك (بالوعى الغائب) هنا. إنها مقابلة معكوسة تعكس (حال) النقد العربى اليوم وهى تعنى عند جابر عصفور هذه العلاقة بين العواصم العربية وهذا الأفق الطليعى، ثقافياً حيث يغلب الإتباع على الابتداع، والتقليد على الاجتهاد.. (و) إذا كان الوعى بالأزمة فى الكتابات التى أشرت إليها علامة صحوة النظرية.. فإن غياب هذا الوعى قائم فى العواصم الثقافية الغربية، وأهم من ذلك أنه علامة وعى لم يع بعد كونه فى أزمة، ومع أنه غارق فى قرارة القرار من أزمة تغترب عن العالم والتاريخ(١٩).

بيد أن الأزمة العامة هنا ليست هدفنا الأول، وإنما الأزمة كما يراها جابر عصفور ويحاول التعامل معها.

وهو ما نقترب به، أكثر فى محاولاته التطبيقية.

نستطيع أن نقترب أكثر من الاتجاه النقدى لدى جابر عصفور فى جانبه التطبيقى.

وقد رأينا أن وراء الوعى النقدى فيه وملامح التنظير فيه تقف فلسفة متكاملة العناصر.. يمكن أن نميز فيها، منذ البداية، منهج البنيوية وما بعده والبعد الإبستمولوجى فضلا عن وعى، نقدى، فائق، للنظريات المعاصرة فى الغرب تبلور؛ له فى الاتجاه الذى يمكن أن نطلق عليه (الاتجاه المدنى).

وقد صك تعبيره، لأول مرة، إدوارد سعيد.

ورغم إن احتفاء جابر عصفور بالشعر استهلك عمره الدراسى والنقدى، فإن الزاوية استحوذت على مساحات كبيرة لديه، ولم يكن ليستطيع - كبعض معاصريه - أن يظل سادراً فى مقولة إن الشعر "هو ديوان العرب ما زال هو ديوان العرب، ولم يستنكف عن الكتابة أننا فى «عصر الرواية»، وهو ما يدل، دلالة عميقة على وعيه بما يحدث فى المشهد العالمى.

وبادئ ذى بدء، فإن لجابر عصفور إنتاجاً (٢٠) يصب جميعه فى باب التطبيق، وإن بدا فى أغلبه ينصرف حيناً إلى الترجمة وفى حين آخر إلى التراث، ففى التطبيق يستطيع أن يحول جميع العلامات الرمزية إلى ممارسات نقدية اجتماعية وتنويرية. وهو فى نهاية المطاف، الهدف الرئيسى من الوعى الفكرى - بمعناه الفلسفى - بشكل عام.

إن أكثر ما يلاحظ على كتاباته التطبيقية استخدام كافة المناهج والاتجاهات فى ربط العلاقات التناظرية بين الأنظمة اللغوية المختلفة فى الوقت نفسه الذى يسعى فيه إلى ربط القضايا الداخلية (علامات رمزية) بقضايا الخارج (قرائن حضارية).

كما لوحظ أنه انفتح على (كل) النظريات النقدية، ولم يصبح - كما رأينا - أسيراً لاتجاه أو منهج أو أسلوب معين قط، اللهم إلا إذا قلنا إن الالتزام بالوعى العربى والممارسة الاجتماعية والتنوير يمثل اتجاهاً بعينه. فإن (الاتجاه المدنى) يحتوى هذا كله، ويخترقه إلى كل القيم التى تسعى إلى التحرر والتمرد.

إن أكثر ما حرص عليه جابر عصفور هنا، هو الوصول إلى أهم القوانين المجردة التى تحكم النصوص الروائية العربية...

فالرمز المثالى - على سبيل المثال - نجده أكثر وضوحاً فى رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا) والتمثيل نجده فى (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر، كما أن التجربة السردية سواء فى الزمن أو فى اللغة لا نخطئها قط فى (ثلاثية) جميل عطية الأخيرة، وهو ما نجده - كذلك - فى رواية الطاهر وطار (الشمعة والدهليز)، أيضاً، نجد علامات السرد، أكثر وضوحاً، حين نصل إلى رواية علاء الديب (قمر على المستنقع).

ففى هذا النص الأخير يؤكد أن التوازى بين العام والخاص، الفردى والجمعى، هو الذى يصنع علاقات السرد، عبر تعاقب الزمن الذى يتلاعب به الوعى الذاتى للبطل فى تذبذبه إلى الأمام وإلى الوراء متنقلا بين أزمان الشخصية المحورية وتغلب نقائضها ومحطاتها بين نقطة البداية التى يتحرك منها الزمن التاريخى للسرد الروائى الذى يسترجع الماضى، ليصل إلى نقطة النهاية....»(٢١).

ويضيف الناقد إلى السرد علامات رمزية نجدها متناثرة ضمن ما يعرف من خاصية فضاء الرواية عند رضوى عاشور، منذ روايتها (غرناطة)..

ففى هذا النص الأخير - غرناطة - يكتشف الناقد علاقات إشارية، متناثرة، رغم تاريخيتها، فإنها تفضى إلى عصرنا بشكل ما، بل إنها تؤكد حضوره بأكثر من آلية من آليات التناص الذى يجاوز النص إلى الأحداث ومفردات الخطاب.

وهو مع ملاحظاته الواعية إلى تعدد مستويات الوعى فى النص، يلفت النظر إلى ملاحظته الأجدر بالانتباه هنا إلى أن الزاوية، تدخلنا إلى بناء معمارى مسيطر ينتهى إلى هذه الواقعية التقليدية كما نعرفها «وليس إلى تقنيات الحداثة أو ما بعد الحداثة»، بما يؤكد أن الناقد لا يخضع نصه إلى منهج خارجى أو أدوات نقدية صارمة دخيلة على النص، وإنما يتعامل معه من الداخل كاشفاً/ فيه فضلا عن التقاليد الروائية الواقعية - علامات بسيطة من علاقات المجاز التى تدنو بالوصف إلى رمزية الشعر، ويقدم السرد إلى التتابع».

نحن - إذن - أمام آليات عالمية تصنع السرد، وفى الوقت نفسه أمام تجربة نقدية واعية لطبيعة النص الإبداعى، والذى يمكن أن يتحول إلى نموذج من نماذج التجارب السردية العالمية فى علاقات التناص بين نص بعينه أو بغيره من النصوص المناقضة داخل الرواية (فعلى سبيل المثال نص: الحب فى المنفى) وبين علاقات التناص البسيطة فى سردها العام (وعلى سبيل المثال نص: غرناطة).

وعلى هذا النحو، نلاحظ أن الناقد هنا يمتلك خاصية اكتشاف الفارق بين الطبيعة

الإتجاه النقدى عـــنـــد جابر عصفور

السردية فى سياقها الفنى، عائداً فى الغالب إلى العلاقات البنائية والسيموطيقية داخل النص.

وهنا أيضاً نكتشف أن الناقد يعى كثيراً العلاقة بين الجانب البنائى فى النص والجانب السيسيولوجى (وأحياناً الجانب النفسى).

واللافت للنظر هنا أن الناقد لا يهتم قط بالتركيز على التأمل فى أنساق الشكلية (كنسق المحتوى أو التيمات.. إلخ)، وإنما لا يغفل مستوى دلالة الوعى.

وفى مثال محدد نجده هنا فى نص (أولاد حارتنا)، .. لا يتوقف قط عند الرصد الفاعل للراوى أو التمثيل الرمزى الكنائى أو- حتى- هذه اللغة «الأيسوبية» المميزة فى النص، لكنه كثيراً ما يصل من هذا كله، وربما معه- إلى أفق مفتوح «من الدلالات» التى- كما يشير- تومئ إليها الأسئلة.

كذلك، فإن معنى الحكايات فى علاقاتها الداخلية وأنساقها المتوحدة فى النظام الخاص بها تؤكد دلالة الخبرة المتراكمة للتعاقب والتغيير، ومن ثم، دلالة الوعى الذى تسوغه الحكايات ليتمرد به الإنسان على كل عجزه..

الأكثر من ذلك أن الوعى بالزمن، منذ البداية، يعود بالقارئ أثناء التأويل النقدى- إلى المنبع الأول فى صفائه الخالص، ليعود بالسؤال عن الوجود إلى أصل الوجود..

أى، إنه يضع تأويلاً لدلالة النص فى مواجهة العناصر البنائية.

إن أكثر ما يلاحظ هنا، أن الناقد وإن اهتم بموقع العناصر البنائية للنصوص الحكائية خاصة، وإدراك وظائفها فى إطار العلاقات الداخلية التركيبية، فإنه لم يغفل لحظة- فى وعيه السيسيولوجى- إثبات حضور الخارج، المؤثر العام فى «أدبية» النص وهو ما يمثل أهم العناصر فى اتجاهه النقدى، فى تطوره الأخير.

إن مراجعة كتابات جابر عصفور النقدية تضع أيدينا على اهتمامه الكبير فى الاقتراب من تواصل النص الروائى فى علاقاته الداخلية التى تصل به إلى علاقاته الجمالية، ومن ثم إلى علاقاته الخارجية، فلا يخلو وعيه النقدى لأى نص إلى التنبه إلى مثل هذه القوانين إننا على سبيل المثال أمام نماذج هى:

- التمثيل الرمزى فى «أولاد حارتنا».
- بنية التناظر فى «الحب فى المنفى».
- المؤلف الضمنى فى «ثلاثية» عطية.
- الاسترجاع الدال فى «الشمعة والدهاليز».
- التكوينات الداخلية الدالة فى «غرناطة».
- الحركة الدائرية فى السرد «مريمة».

وهذه النماذج بعلاقتها الجمالية لا تحول بينه وبين النظر إلى النص من حيث علاقته «بالبنية الذهنية التى ابتكرته، علاقته مع الوسط السوسيولوجى فى المحلى والعالمى». وهذا ما يمكن أن نصل إليه لنتعرف على درجة الوعى النقدى المميز..

"الأكثر من هذا أنه فى رواية أو تجربة فنية مثل (ابن العصفور) يتحدد موقفه فى حكم تقييمى يغادر العلاقات الداخلية ولا يهملها.

ويتعامل مع النص تعاملاً خالياً- مسبقاً- من كل ما يضع قيداً على حركته إنه يرصد قوانين النص الروائى (لاحظ أنه يعتبر هذا النص روائياً).

كذلك يتمهل- أكثر- عند أهم خاصية فيه- العامية- (لقد كتب المبدع النص من أوله إلى آخره بالعامية).

إنه ينطلق من هذا فيشير، بوضوح شديد، إلى هذا الرأى السردى الذى لا يعرف الفاصل المنطقى بين مبدأ الرغبة وبين مبدأ الواقع، بين أحلام اليقظة وأغراض الحياة اليومية.. إلى غير ذلك هو ما يكشف أنه على درجة فائقة من القدرية وسوء الظن.

والناقد بعد أن يسرد عدداً كبيراً من الإشارات الدالة يرى بوضوح أن «المعنى السلبى يقود بنا إلى الآليات الوظيفية التى تحكمت فى حركة السرد، فى نص (ابن العصفور)، وينتهى إلى تأكيد ما سعت إلى نقضه. أعنى، أولاً: الإلحاح على مشاكلة الواقع التى أفضت إلى الوقوع فى أسر المحاكاة، ومن ثم، الافتراض أن الإيهام بالواقعية يمنى حكاية لغة الشخصية فى الواقع الخارجى، وتحويل العامية إلى لغة سرد تنقل ما يقع فى وعى الشخصية على نحو مباشر.

وفى ذلك ما يستبدل بالعناصر البنائية للفن العناصر الحكائية التى تدنى الفن إلى أن يغدو صدى سلبياً لما يفترض أن يحاكيه وتنسف سيطرة المؤلف على مادته، وتوقعه فى أسر تداعياتها الخاصة التى قد تناقض أهدافه وهو خطأ لا يبرر له تلمس العامية كنسق شفاهى ينقلب بالقارئ إلى مستمع مفروض عليه أن يشارك فى هذا الأداء بالانصياع إلى أنساقه السمعية لا البصرية.

وقد ترتب على ذلك فى رأى الناقد نتيجة مهمة، هى، استبدال آليات الحكى الشعبى بآليات السرد الروائى المناقضة.

إن أهم ما فى الأمر أن الناقد لفت الانتباه- هنا- إلى الحضور المتناقض للقارئ المضمن، أو المروى عليه، فى السرد،

فالعلامات الدالة عليه، فى أغلب الحالات تضعه فى المستوى الثقافى للبطلة التى تبدو أنها تحكى لميلاتها، كما لو كان السرد يتوجه إلى الشريحة الاجتماعية التى تنتمى إليها، على نحو يبرر الأداء الشفاهى، ويتبرر به، ثم تعود هذه العلامات لتضع المروى عليه فى مستوى آخر، مناقض، دون علة وظيفية مجانسة للأولى، أو متكاملة معها فيبدو الأمر كما لو كان الخطاب يتوجه إلينا، نحن القراء المتعلمين، وفى تراكيب سمعية خاصة، تلفت انتباهنا الذى يختلف فى تكوينه عن تكوين المروى عليه من النوع الأول الذى يحتل الدرجة الأولى من الاهتمام(٢٣) بما يتأكد معه أن الأداة اللغوية غير فاعلة فى عملية التوصيل، وهو ما أدى إلى «إرباك عملية التوصيل ذاتها، وقد فرضت ضرورة ترجمة العلامات، واختزلت إمكان اتساع دوائر التوصيل، فانغلقت بالدلالة على عامية منطقية محلية دون غيرها وأغلقت إمكان التوصيل الفاعل، ... إلخ».

وعلى هذا النحو، استطاع هذا التوجه - على المستوى النقدى - إلى حذف الفارق المصطنع بين الاتجاهات الجديدة كالبنائية وما بعدها وبعض اتجاهات التفسير الأخرى - كالبعد السيسيولوجى والتوجه الفلسفى فى فهم النص، وفهم الدلالة فى إطار فهم العلاقات البنائية للنصوص - وما إلى ذلك.

نخلص من هذا كله إلى أن جابر عصفور، وظف نقده، ورؤيته، المعرفية، الهائلة، إلى اتجاه بعينه بدا مرة أنه يلقى فى تيار التراث ومرة أخرى فى تيار المعاصرة. واستخدم فى كل مرة النظرية بمعناها المفتوح التى لا تتحدد عنده آليات ثابتة بقدر ما تسعى للتحرر من إطار «الهيمنة» التراثية أو الغربية، مدركًا، فى الوقت نفسه، إننا نعيش فى هذه (القرية) الكونية أو، بشكل أدق، على هامش هذه (القرية) الكونية وعلى هذا النحو، ليس غريبًا أن ينتمى جابر عصفور إلى الاتجاه (المدنى) هذا الاتجاه الذى تبلورت فيه ملامح الوعى النقدى فى نهاية القرن العشرين. ■

الهوامش:

(١) انظر: مجلة فصول (ندوة)، القاهرة، يناير ١٩٨١ ص ٢١٤.

(٢) مجلة العربى، يناير/ ١٩٩٦ ص ٨٠.

(٣) السابق، ص ١٠٥.

(٤) مجلة القاهرة، العدد ١١/ ١٩٩٥. انظر مقالة مهدى بندق (ملامح المشروع الحداثى عند جابر عصفور) ص ١٢٠.

(٥) قراءة التراث النقدى، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩١ ص ٢٨.

(٦) السابق ص ٣٦٨.

(٧) السابق ص ٣٦٩.

(٨) هوامش على دفتر التنوير، ص ٨٤.

(٩) السابق، ص ٨٥.

(١٠) فصول، أبريل، ١٩٨١، ص ٦٤.

(١١) جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ١٩٩١.

(١٢) جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٦ فبراير ١٩٩٦.

(١٣) السابق.

(١٤) يبدو أن جابر عصفور وجد صدى كبيراً لفكرة النقد وملامح التنظير فيها بوجه خاص، لدى إدوارد سعيد، ومن ثم، لا يغيب عن فطنة القارئ قرب الشبه بين فكرهما - وهو يحتاج إلى دراسة مقارنة بينهما لم تنجز بعد - نجد هذا فى كتاب إدوارد سعيد (مقدمات) ١٩٧٥، ونجده أكثر، وبشكل أكثر تحديداً فى كتابه الذى صدر عام ١٩٨٣ بعنوان:

Edward w. said The word the text and the critic (cambridge) m.a.harvard, press, 198

أيضاً: انظر: فصول ديسمبر ١٩٩١.

(١٥) الحياة اللندنية ٤ مارس ١٩٩٦.

(١٦) السابق.

(١٧) السابق.

(١٨) الحياة، ١١ مارس ١٩٩٦.

(١٩) السابق ١٨ مارس ١٩٩٦.

(٢٠) من هذا الإنتاج:

- الصورة الفنية فى التراث النقدى، والبلاغى عند العرب، ١٩٧٤.

- مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى ١٩٧٨.

- عن البنيوية التوليدية (قراءة فى لوسيان جولدمان) فصول، يناير ١٩٨١.

- نقاد نجيب محفوظ - فصول ٤/ ١٩٨١.

- المرايا المتجاورة - دراسة فى نقد طه حسين، ١٩٨٣.

- قراءة التراث النقدى، ١٩٩٢.

- هوامش على دفتر التنوير، ١٩٩٤.

(إلى جانب دراسات ومقالات هائلة فى عدد كبير من المجلات المحكمة والصحف، فضلا عن كون جابر عصفور مسئولا عن مجلة «فصول» النقدية العربية، ويلعب دوراً نقدياً وتنويرياً حيوياً كمسئول أول عن المجلس الأعلى للثقافة).

(٢١) جميع النصوص الروائية التى اعتمدنا عليها هنا نشرت فى (ملحق) صحيفة «الحياة» اللندنية بعنوان (آفاق)، وهو يصدر أسبوعيًا، بيد أن اعتمادنا فى نقل النصوص أو اجتزائها هنا قام على (أصولها) التى حصلنا عليها من الناقد.

(٢٢) السابق، دراسة (لبن العصفور).

يعلق هنا جابر عصفور فيقول: (وإن تكون المشكلة فى هذه الحالة، مقصورة على الترجمة التى يفترض أن يقوم بها القارئ، حين يترجم العلامات المطبوعة إلى علامات سمعية، أو ينتقل من معانى العامية إلى معانى الفصحى، فهناك الأيديولوجيا التى تنطوى عليها مسكوكات العامية المستخدمة، بتراكيبها وعلاقاتها الدالة وأمثالها وتمثيلها. هذه الأيديولوجيا هى نوع من الوعى الزائف، فى حالة «لبن العصفور» ذلك لأنه إذا كانت الأداة اللغوية لا تنفصل عن فعل الأداء وتسقط عليه ما هى محملة به سلفًا فإن الاستجابة إلى النسق المعطى لهذه الأداة، على نحو ما هو عليه، بسبب وهم مشاكلة الواقع، يعنى الاستسلام إلى ما يحمله النسق من ترابطات أيديولوجية سابقة التجهيز، ترابطات لا تنفصل عن دلالة «المكتوب على الجبين»، وتحويلهما، هى والدلالات المصاحبة، إلى دلالات لها صفة الحضور الطبيعى الذى يبدو كأنه بعض من بناء الكون).

«لحن الصباح» أسطورة حديثة

إدوار الخراط

قراءة فى رواية محمد ناجى «لحن الصباح»، تعمل على تقصّى انحياز الروائى للعلاقات المتشابكة والمؤارة للطبقات التحتية من المجتمع (قاع المدينة) ومدى قدرته على إنجاز عالمه الروائى دون الوقوع فى أسر المحاكاة، محاكاة الواقع الدينامى المدهش وشخصياته الحية الناشئة.

«التحرير»

«لحن الصباح» لمحمد ناجى رواية قصيرة، لكنها غنية الدلالات ومستفزة.

لأنها تقع على التخوم بين عالم الحكاية الشعبية، بما فيها من جنوح إلى التخييل وشطح الفانتازيا، وبين عالم الأسطورة، بما فيها من أسرار، ورموز أو شفرات ليس من الميسور حل غوامضها، وبين ذلك كله وعالم قاع المدينة، أو الدرك الأسفل من حضيض المجتمع، بما فيه من واقعية خشنة جافية وقاسية، لا يرقق من غلظتها إلا شاعرية اللغة من ناحية، وإشعاع الرؤية الأسطورية من ناحية أخرى.

فى الحكاية الشعبية المأثورة يُحل السر، وتنفك العقد، وينتصر الشاطر حسن على مكايد الغيلان والمسوخ، ويفوز ببنت السلطان.

ومع أن «لحن الصباح» تموج بأصداء من الحكاية الشعبية وتقنياتها، إلا أن أسرارها لا تفض، ولعبة التشويق ـ وحيلها السهلة ـ لا تعمل، لأن الخاتمة الفاجعة القاسية تنذِرنا بها الرواية من أول صفحة، وتتردد نذرها على طول الرواية، ومهما كانت صدمتها قوية إلا أنها متوقعة وتكاد تكون حتمية منذ البداية.

أما الأسطورة فهى «بحر من الأسرار» والأسطورة هنا جديدة، وشاعرية، وصياغتها شخصية وخاصة بالكاتب وحده، وخاصة بصانع النص، مع الكاتب، وهو القارئ الذى من غير إسهامه الإيجابى لا يوجد العمل الفنى.

وفى الحالتين كلتيهما، حالة الحدوتة الشعبية أو الأسطورة الشعرية سوف نجد أن الشخصيات أكبر من «الواقع»، أو أنها صورة

معكوسة فى مرآة لا تعترف بمقاييس «الواقع».

ولذلك فإن «لحن الصباح» رواية مقلقة، لأنها تأخذ بشيء من هذه العوالم الثلاثة، دون أن تحصر نفسها فى أيها: أعنى عالم الحدوتة، وعالم الأسطورة، وعالم الواقع الاجتماعى.

ولكن من قال إن العمل الفنى شيء مريح يستنيم إليه المتلقى؟

وهل يمكن ـ من ناحية أخرى ـ أن يوجد، الآن، بعد تراكم الإنجازات الفنية، نقاء معملى للأنواع، وفصل حاد بينها؟

فهذه إذن رواية ـ أو كتابة ـ غير نوعية على طريقتها.

***

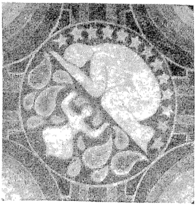
فإذا تناولنا شخصيات ـ أو شخوص أو شفرات هذه الرواية، فإن تلك ستكون طريقة من طرق عدة ممكنة لتناول هذه الرواية.

أول هذه الشخصيات هو **عباس الأكتع**.

وسنعرف أنه من «أبطال التحرير»، شارك فى الحرب، وفقد ساقيه كلتيهما، وراحة يده ـ فيما عدا إصبع واحدة ـ وقد صنع لنفسه وسيلة للحركة والحياة، بعد هذا البتر القاسى ـ ليست هى فقط «الخنزيرة»، الخشبة ذات العجلات الأربع التى يتزلق عليها بجذعة الباقى من جسمه المبتور، بل هى أساسًا خفة حركته، ومقدرته على الانقلاب البهلوانى بما بقى من جسمه فى «شقلباظ» بارع وقوى، تحفزه إلى ذلك كله إرادة عنيدة وتصميم وروح من دعابة سوداء قوية العزيمة.

وسنعرف أيضا أنه سكير يصنع لنفسه نشوته الخاصة وهذياناته الخاصة بأسلوب بسيط وفعال: مزيج من عصير القصب والسبرتو، كما سنعرف أنه مقامر أضاع آخر قرش من «التعويض» فى القمار لكنه مازال يحلم بالورقة الرابحة التى لن تأتيه أبدا.

ولكن الجوانب الفانتازية (الأسطورية؟) فى هذه الشخصية متعددة، فهو خباز سابق يستطيع أن يعجن القاهرة من جديد، وأن يبنيها على هواه.



وهو لم ينج من الموت إلا عندما نادى «الشجرة الأم» شفرة الخصوبة والميلاد والطبيعة: «أماه».

وهو يرى صورته مكتملة فى شخص صبى صغير، كأنه يرى نفسه فى مرآة.

وهو قد «تخلص من أشياء كثيرة لا تلزمه، خلعها ورماها، أما اللسان فهو نصف الرجل، والنصف الآخر لسان أيضا!»، كأنما بإرادته هو لا بفعل الحرب أو القدر تحول الخباز المجدّد السابق إلى **«عباس الأكتع»**.

ثم إنه يقول عن نفسه أنْ ليس له أم، «هكذا باصنى غراب على شباك مسجد».

فى **«عباس الأكتع»**، من ناحية أخرى، إدانة مضمرة أو توجع سافر لما يحدث للأبطال بعد أمجاد الحروب – وخاصة الحروب العادلة – وهو مانلحظه فى الآداب العالمية جميعا، اذ يترك الأبطال– عادة – لمصيرهم يدبرون أمور معايشهم كما يستطيعون وخاصةً إذا لم يكونوا ملتمين، أى إذا كانوا غير متطابقين، أو متمردين، أو هامشيين، بوضعهم الطبقى أو بطبيعتهم الشخصية على السواء.

ومع هذا التصوير الواقعى فإن بُعدين «غير واقعيين» (على الأقل) يجتمعان فى عباس الأكتع، البعد الأول أنه ربما نجا من الموت لأنه نادى الشجرة الأم، فى غمار مقاربة الموت: أماه، لأنه إذنْ لم ينفصل أو لم ينقطع عن مصدر الحياة الكلية مع أنه هو قد تقطع وانفصلت أوصاله عنه.

والبعد اللاواقعى الثانى هو أن صورته مازالت هى صورة الصبى الذى تتفتح أمامه الحياة كلها.

وباجتماع هذين البعدين (وغيرهما) يخرج الأكتع من مجرد إطار واقعى، (مع أنه يقع فى قلبه) إلى ساحة تتجاوز المقاييس الأرضية المألوفة.

وفى **الأكتع** جوانب أخرى تقع فيما يمكن أن أسميه «ماوراء الواقع»، منها هوسه أو حوازه بأن يدفع «نوفل» (وجه الأوزة) إلى الكلام، إلى أن يقول، إلى أن يفضى بذات نفسه كأن البوح ـ يعنى التواصل بين الناس فى نهاية التحليل ـ هو مفتاح ومعنى الحياة.

ومنها أنه يتلبس وجه القمر ليطارد غريمه ويناله فى مكامنه، كأن القمر ـ يعنى الضياء والإشراق ـ هو الكفيل بمطاردة الخفاء والتستر.

ومنها ثالثا، أن «الكلاب» عدو له، ولا يخفى ما للكلاب هنا من دلالة الشر والعدوان والوحشية.

لا أظن أننى أسرفت فى التأويل والتحليل. فهذه كلها معطيات قائمة فى النص، ولا خلاف فى أن هذا النوع من القراءة ممكن وإن كان غير حتمى.

وعلى هذا الطريق نفسه يمكن أن نرى شخصية ـ أو شفرة ـ **نوفل**.

وعندما أجمع بين «الشخصية» و«الشفرة»، فذلك لأن كليهما واضح وقوى الحضور فى النص، هنا تصوير واقعى حاد ونافذ، وهنا أيضا انفتاح على دلالات ممكنة تتعدى مجرد الحضور «الواقعى».

«نوفل» هو الخطاط البارع الذى فقد مقدرته لأن يده أصيبت بداء الرعشة أو على الأصح لأن «جسده مكتمل لا تنقصه إصبع ولكن الرعشة فى روحه» (ص٢٦) ولسانه محبوس، وقد فقد زوجته «الجارية» إذ تزوجت

«لحن الصباح» أسطورة حديثة

غيره، وفقد ابنه الذى ضاع ولم يعد يعرف هل مات فيقبض عنه «التعويض» أم هو حى يرزق ولكنه لا يكتب خطاباً ولا يرسل خبراً عن نفسه؛ وهو يبيع المسابح والمساويك من خشب وبلاستيك، فمن الذى يقدر على الكهرمان الآن، من ذا الذى يستطيع أن يسعى إلى الجوهر الأصيل، فلنعطهم إذن بضاعة التقليد المغشوشة التافهة الرخيصة، هو يعرف ذلك «لأن نوفل ليس شرا وليس تبسيطاً كله، بل هو شفرة معقدة وملتبسة، إنه «يعرف» الآن ما لم يكن يعرفه من قبل، وهو أيضا على صلة حميمة بينبوع الأسطورة وصاحب أسرار «الرعاشين» الذين اهتزت القيم فى أيديهم، أو انخزلت أيديهم عن الإمساك بالقيم، من الأمير إلى الولى، بحكاياتهم الأسطورية الشاعرية العجيبة التى تترجم مع ذلك عن واقع خلقى - وبالأكثر عن واقع اجتماعى أليم.

نوفل هو طريد الأكتع، وهو فى النهاية قتيله.

ولكنه - فى تصويرى - هو القاتل أيضا.

ففى هذا العالم المضطرب المعكوس، نجد المشهد يدور تحت مظلة الحاجة ونكا، صاحبة «سوبر ماركت العهد الجديد» وهى لافتة مفصحة ودالة على ما يدور فى قاع المجتمع - وفى قمته أيضا - حيث كل شىء مقلوب على وجهه، والسوبر ماركت ليس إلا طائفة بائسة من بضاعة مزجاة تافهة، وكل شىء هنا للبيع من الأهرام إلى الضمائر على السواء، ودورة القتل متصلة، الجريمة قد اقترفتها الضحية نوفل، وكأن القتيل هو الذى اقترف جريمة قتل نفسه - لم ينتحر بل ارتكب جريمة قتل دبرها وخطط لها واستفز مرتكبها عباس الأكتع وحفزه وأثاره، فهى جريمة قتل ليس لنفسه فقط بل لقاتله: «سيسخر منه عباس الأكتع القاضى والمحامون والشهود وهو داخل القفص مقصوص الأطراف مثل قرد «سيبكى ولن يرحمه أحد» (ص٨) حتى لكأنه يتمنى - بل هو يدبر - أمر قتل نفسه على يد غريمه، حتى ينتقم من غريمه انتقاما نهائيا.

ومن التباس شخصية نوفل ومع أنه يبدو هو الخير المظلوم المجنى عليه، وعلى الرغم من أن الأكتع يبدو فى الظاهر، شريرا وعدوانيا، إلا أننى، فى قراءتى لهذا النص الغنى الجميل، أنحاز الى عباس المبتور (القاتل) المحرر، وكأنما أجد فى عمله إعمالا لنوع من العدالة.

***

ومع ذلك يتبقى فى نوفل، مرعوش اليد محبوس اللسان مفقود الحنان، بعدان أسطوريان :

بعد اتصاله الحميم بفانوس العازف المغنى الشاعر العارف بالأساطير وريث حكايات الأجداد الملغوزة متغيرة الصياغات التى لا تفسير لها، ابن القبيلة التى كانت من أسمائها - زمان - عبد المولى وعبدالغفار وعبدالستار، والآن أصبح من أسمائهم ونيس ويعقوب وفانوس «بدو عبد» الذين يعرفون بعضهم ولا يخلطون فى أنسابهم أبدا، بقيت معهم أصول الحكايات.. غيرهم يكذبون».

فانوس هذا - هل اسمه أيضا عبدالمولى - «قد يتأخر ولكنه يأتى دائما»(ص٤٨) وهو «يعزف ويجلجل صوته ويعيد الحكايات من أولها، رجل مثله لا يموت» (ص٤٤).

فانوس هذا هو الذى حكى أسطورة الأمير فرغلى أمير المرعوشين وفى صياغة أخرى الشيخ فرغلى، ولى المرعوشين.

والأسطورة هنا - صريحة وشاعرية ومحلقة - فى الصياغتين كلتيهما، تفسح المجال لأكثر من تأويل. هل هى أسطورة انحدار الأمير الطاغية الذى لا يريد أن يسام شعبه، أو يطلق سراح شعبه. هذا الأمير فوق حصان أسود فوق صخرة سوداء، رمحه طويل مثل نيل مصر.. أذلته وأسقطته «الجارية»، وهى مطلق المرأة، واسم زوجة نوفل فى الوقت نفسه.

فهل هناك إيماء بترابط معين بين سقوط نوفل (الضحية - القاتل) على يد بطل من «أبطال التحرير» - مهما كان هذا البطل شائها أو مبتورا - وبين سقوط الأمير فرغلى، وقتله نفسه، بالضبط كما قتل نوفل نفسه فى التحليل الأخير؟

هل دلالة ذلك سقوط طغيان بفعل آلية داخلية مدمرة وكامنة فى قلب الطغيان؟ هل مغزى ذلك أنه من الضرورى والحتمى أن يسقط الطغيان بفعل نفسه؟ وهل نشط فى التخريج لنقول أو نتساءل فقط: أيعنى ذلك أيضا سقوط حلم الدور الجماعى الشعبى فى إسقاط الطغيان؟ أى التخلى عن أحلام - أو هى أوهام؟ - التحرر بفعل القوى الثورية؟ أم أننا سدرى فى الصورة الأخرى للأسطورة - صورة الأكتع الذى يقتل نوفل - تشفيرا للتحرر أو لفعل التحرير من الرعشة واهتزاز القيم؟

ذلك كله ممكن، وغير ذلك ممكن ووارد أيضا، لأنه «ليس المهم من يحكى، المهم من يسمع» (ص٤٢).

البعد الأسطورى الآخر فى تركيبة نوفل هو بعد القاضى الفاضل «ياقوت» الذى لا يرحم قاتلا ولا زانية والذى تضىء الياقوتة الحمراء فى موقع عينه - وقد كان قد قلعها واجتثها أمام الخلق أجمعين عندما طرفت عينه اشتهاء للمرأة الزانية، فهو العدل النهائى، وياقوتته الحمراء هى «بحر من الأسرار»(ص٩)نوفل «فى غفوته سمع خطى وحفيف ثوب، ورأى الياقوتة تبرق على الأرض، مد يده خلال القضبان ولكنها كانت بعيدة..» (ص٤٦)

ليس نوفل مجرد ترميز بسيط، إنه كيان مركب، إنه يهفو للياقوتة الحمراء التى هى نور العالم وسر أسراره، يصبو إليها - فى هذه الصبوة نجاة له وارتفاع به عن مجرد رقم فى معادلة رمزية بسيطة - ولكنه غير قادر على أن ينالها. لذلك كان لابد أن يموت، بل كان يسعى إلى أن يموت، ويدبر لنفسه أمر موته فى مشهد فاجع فيه فكاهة الدعابة

السوداء الثقيلة وفيه الفاجعة الثقيلة أيضاً، إذ بعد أن يقتله عباس الأكتع، يهتف: «الكلب، عملها !».

إن القاضى «ياقوت» هو الذى حكم بحبس المدينة كلها وإطلاق سراح اللص بعد صيف كامل حشد فيه أهل المدينة فرداً فرداً للشهادة، ووقفت الشمس فى السماء تشهد هذا الحدث الجليل صيفاً بأكمله.

اللص طبعا برىء، والمدينة كلها آثمة.

فإذا كانت الياقوتة هى التى أعطت القاضى اسمه، فإنها شفرة محورية فى الرواية، هى بحر من الأسرار، ونوفل يحلم بشراء ياقوتة حمراء فهذا أول شىء سيفعله بعد أن يصرف «التعويض» (عن موت ابنه)، والياقوتة تضىء تحت جفنى عين القاضى اليسرى «ثقيلة ومارقة».

لكن هذا القاضى الذى هو مطلق العدل لم يعد يراه أحد، إلا المرأة المخبولة المتسولة التى تقذف الناس باللعنات والأحجار، هى وحدها تعرفه وتعرف سره، كأنه لا يموت حتى وإن كان قد توارى فى بيته الأثرى العتيق، ويعرفه أيضا صانع الأساطير فانوس الذى تأخر كثيرا لكنه هو أيضا لا يموت.

الياقوتة الحمراء حلم يتوقد باستمرار، لا ينطفئ، وإن كان لا ينال.

***

من ميزات هذا النص أنه يتناول جوانب يجفل عن تناولها كثير من الروائيين ويتحامى عنها القصاصون المهذبون، فنصوصهم المهذبة، الإشارات الى قضاء الحاجة وكيفيته، وإلى المؤخرة التى تثير ثائرة الكلاب، وإلى تفاصيل من هذا النوع، تأتى طبيعية وغير مقحمة، لأنها تأتى فى سياق قاع المدينة (وهل هى منفية عن قمة المدنية؟ أم أن المواضعات وأوجه النفاق والتحفظ والتحوط عند أهل البورجوازية ـ وكتابها ـ تنفيها؟)

فهذا عالم يذكرنى بعالم ألبير قصيرى ـ منذ خمسين سنة! ـ الذى كتب بالفرنسية هذا العالم الحى الجياش بكل بذاءاته وقهره وقبحه وحلمه وشطحه، كما لم يكتبه أحد بعد ذلك (مهما اتخذوا من عناوين أو أسماء مدوية) ويكتبه الآن محمد ناجى بلغة تبدو غريبة لا تقل غرابة عن الفرنسية فى هذا السياق بالذات.

ولابد من إشارة سريعة إلى شاعرية لغة محمد ناجى التى لا تنفصل عن شاعرية رؤيته بطبيعة الحال، وإلى مقدرته اللغوية التى لا تنفصل عن حدسه وتبصره بعالمه ذى الأبعاد الثلاثة: الشعبى والأسطورى والواقعى.

وفى هذه الشاعرية المحلقة سوف نجد «النبض الكهربائى» للغة حسب العبارة التى تأتى أكثر من مرة فى الرواية: أى الإيجاز، وضربة القلم النفاذة، والوقع الآتى عن اقتصاد تقنى ماكر (مكراً حميداً بطبيعة الحال) وسرعة تدفق التيار السيال لطاقة اللغة.

إن هذا التداخل بين عالمين لغويين (إن صح التعبير) هو مما يعطى هذا النص حيوية، واستفزازا وإثارة للقلق الخصب.

أعنى العالم اللغوى الفنى للسياق الفصيح الشعرى، والعالم اللغوى الآخر الواقعى، لقاع المدينة.

مما يثير سؤالا مراودا: هل يمكن فعل ـ أو إيجاد ـ حياة قاع المدينة إيجاداً فنياً، بلغة ليست «فى القاع» ـ كأقل ما يقال فيها ـ بل هى لغة «من فوق»، لغة فصحى محلقة وشاعرية مهما طُعّمت بعبارات عابرة من أفواه الناس فى هذا القاع؟

هذه مشكلة تثيرها مسألة «المحاكاة».

بل نجد هنا حلا يدحض مزاعم «المحاكاة» اللغوية أو التصويرية.

إن الإجابة عن السؤال هى: نعم. يمكن أن يوجد الفن عالماً مناقضاً للغته، وبلغته نفسها، أى بلغة الفن.

بل ربما كان أوقع وأفعل، فكم قرأنا ـ وكم نسينا ـ على أيامنا، مئات الصفحات من حصاد الهشيم الذى تصور أصحابه أنه محاكاة واقعية لأحوال الشعب، وهو بطبيعة الحال براء من الواقعية الحقة التى تضم تحت جناحيها الحلم والفانتازيا والأسطورة وشطح الخيال ومراودات وذبذبات دخيلة النفوس وصبوات الأرواح.

ذلك ما نجحت فى تحقيقه «لحن الصباح» إلى حد بعيد. ■

رؤية نقدية لرواية سلمان رشدى الأخيرة «نفس المسلم الأخير»

خليل فاضل

أستاذ وباحث مصرى فى علم النفس مقيم فى إنجلترا

(نفس المسلم الأخير)، رواية سلمان رشدى الأخيرة شذرات متناثرة، تتداخل، تتباعد، تلتقى ثم تمضى، نبعت من داخل سلمان رشدى ومن محيطه الخارجى. إنها قصة الوداع الأخير المهزوم لآخر حكام المسلمين فى الأندلس، السلطان (بو عبدل) الذى ترك خلفه حبيبته (غرناطة) سنة ١٤٩٢، تلك السنة التى كان فيها الاحتضار الأخير، احتضار الغيرة والعنف لـ «عطيل، البطل الشكسبيرى المعروف.

فى رواية (نفس المسلم الأخير) ترسم لوحتين لرحيل القائد المسلم عن الأندلس، والرواية ما هى إلا تلك اللوحتان. حكاية طويلة أخيرة مقطوعة النفس. نفس (مواريس الزغيبى) الذى يعانى من مرض الربو، والذى ما فتئ يهمهم (واحسرتاه أيها المسلم، لقد فقد المسلم العتيق قدراته فى مكان ما، هنا).

لقد تعلمنا خطأً أن النفس أو التنهيدة ليس إلا نفساً مطلقاً أو مجرد تنهيدة، زفرة، لكنها فى الحقيقة من الممكن أن تكون أى شىء. البطل المسلم هنا حزين، رقيق، يجمع بين حناياه حضارته وتاريخه، وهو فى الوقت نفسه عاجز عن الدفاع عن نفسه ضد مفهوم الدين الأحادى النظرة كما يقول رشدى- أو بمعنى آخر ضد الاستخدام الضيق النظرة المحدد الأفق للتناول والتعامل السياسى للدين، وهو يقصد هنا روحانيات الملوك الإسبان الكاثوليكيين الذين قادوا حملة تغيير صورة أوروبا آنذاك، أو عله قصد- بالفعل- الجامع والمعبد الذى حطمه الهندوس فى زمن آخر (الهند الحالية).

الرواية تتناول البطل المسلم خارج إطار الزمن، بعيداً عن فضاء الحدث، ويقصد رشدى المسلم كما يراه فى الهند الحديثة، وتعطيه الرواية هنا زخم الأسطورة لسلالة الهنود الذين يتزوج أحدهم فى نهاية الأمر من هندية كاثوليكية ذات أصل برتغالى.

(الزغيبى) يتزوج (دى جاما)، بينما المسلم المسلوب يلتقى بمؤسس الإمبراطورية فى جنوب الهند فى بلدة (كوش) عام ١٩٣٩، وهو تاريخ ذلك اللقاء المتميز. وعلى الرغم من تحديد التاريخ فإن زمن الرواية يقع فى هند ما بعد الاستقلال، وتحديداً فى (بومباى).

يتأخر اللقاء قروناً بعد زمنه الحقيقى، ويتكون فى خيال أسرة، ويحدث فى المكان الخطأ، لكن كيف يحدث ذلك؟! يحدثنا سلمان رشدى كما يحدث نفسه، كما لو أننا نتخيل معه، وكأن الأمر كله مجرد حلم مجهض لسلام متعدد الثقافات، وكأنها الشذرات لتلك البقايا المبعثرة لتلك الإمبراطورية الإسلامية التى انتهت إلى حطام.

هناك قرميد صينى فى معبد (كوش)، ونسوة سافرات يلبسن الميني لا السارى، تدفق روحانى، تيجان حكام مسلمين، وكل ذلك لا يمكن أن يكون لهندى؟! ولا يمكن أن يكون فى الهند، لكن الروائى فى (نفس المسلم الأخير) يمضى فى تساؤله: «أليس هذا استخلاص متفرد غريب لكل تلك الحياة، أو عله ذلك الشعر الأشقر المختلف المنزوع من تلك الضفيرة السوداء الفاحمة الخيوط فى رعب شديد؟!، إن ذلك الراوى أو سلمان رشدى يكاد يدرك أننا نعرف الإجابة.

هذه الشخصيات، وتلك الحكايات لا يقل إحساسها «الهندى» عما يحاول رشدى أن يظهره، أما قلب الموضوع الذى يجعل تلك الأحاسيس تبدو هامشية، فهو اختراع تلك الأيديولوجية الغامضة (أيديولوجية القتل).

الزفرة هنا ليست مجرد زفرة، أو حتى تنهيدة، وليست أيضاً صرخة، وهى أيضاً دون أن تكون علامة على معركة حقيقية، إنها مجرد ذكرى باهتة مناسبة ومتناسقة مع مفاهيم قديمة نبيلة حيث تنتهى الرواية إلى تكدس أسماء وعبارات ومشاهد مستعارة من «دون كيشوت» ذلك العمل العظيم الذى كتبه إسبانى يدعى أنه عربى؟!

فى الصفحات الأخيرة لرواية (نفس المسلم الأخير)، يحدق الراوى عبر الوادى إلى قصر الحمراء (رمز جاه المسلمين وعزتهم، مؤسستهم الشامخة ومعقلهم الأخير.. فى أوروبا). ولقد دفع هذا المشهد بأحد النقاد الإنجليز - مايكل وود - إلى السخرية من رشدى قائلاً: «إن هذا ليس سلمان رشدى لكنه على ما يبدو مكتب الإرشاد السياحى لمدينة غرناطة» (إشارة إلى الوصف التفصيلى للمدينة والذى جاء على هذا النحو فى الرواية).

سلمان رشدى مغامر ومقامر كروائى، كاتب يعشق المغامرة بصرف النظر عما



سلمان رشدى

يحيط بمأساة (الآيات الشيطانية) لأن ما يخوضها هى أخطار ذات شأن آخر دفع بحياة رشدى إلى وضعها فى خطر دائم، ليس لأنه قد ألف كتاباً مستهتراً، لكن لأن استقبال كتابه جاء على نحو دموى سافر، ومن ثم يبرز هنا سؤال: ترى هل يسعى رشدى سعياً إلى ما يمكن تسميته (حق الاستفزاز، والرغبة فى أن يكون متهماً). إن المخاطر التى تحف بسلمان رشدى، بعيداً عن تلك التى جاءت على لسان زعيم الهندوس لم تخرج خارج إطار النقد، إنها أمر يتعلق بتلك المشاعر الدافقة المنسابة من روايته (أطفال منتصف الليل)، التى أسكتها الغضب فى رواية (العار)، الذى تحول إلى جاذبية وعالم خيالى (فانتازيا) فى روايته (الشرف وبحر الحكايات) ثم (شرق وغرب).

فى (آيات شيطانية) تصبح كل تلك الأحاسيس مرئية، تركب صهوة حصان جامح، أما (نفس المسلم الأخير) فهى رواية أكثر ثباتاً من الأعمال السابقة لها، بمعنى التوازن النفسى والبناء الدرامى بعيداً عن هيستريا الأسرة، لا لشىء إلا أنها تحوى تناغماً وعلاقات تتبادل فى تناسق أخاذ.

يبدأ راوى سلمان رشدى بكثير من الثرثرة، تصل إلى حد الهذر أحياناً، وتصبح الشخصيات كلمات يثرثر بها. فى ذلك النوع من الأدب تصبح الشخصية تجسيداً للغة وليس العكس - بمعنى أن تصبح اللغة بكل أدواتها هى الشخصية بأنسجتها، روابطها، لحمتها، نفسها، تحركاتها، عواملها الوراثية، كيميائيتها، توجهاتها، تاريخها، حياتها، رعبها، تطلعها، طموحها، تدفقها، عجزها، رغبتها وهزيمتها، وهى كما - سلمان رشدى - تماماً، فهو ما هو إلا اللغة واللغة هى قلب وعقل وتنفس سلمان رشدى.

شخصيات سلمان رشدى غير مقنعة كشخصيات، إنها أصوات لناس يكثر كلامهم كلما زاد عدم فهمهم لأنفسهم، وهم - من ناحية أخرى - يمثلون المراوغة الذكية الفصيحة للعالم، مراوغة ربما أتت كرد فعل لمراوغة العالم لها؟! ومن ثم فإن كل هذا يتأتى من خلال الكلمات والصمت الذى يلفها، وهو صمت نادر فى عالم ثرثار. حينما يكتشف البطل الصغير فى رواية (هارون وبحر الحكايات) الصمت البليغ، يكتشف أن لهذا الصمت جماله وجلاله، وهيبته، ويكون التأثير صدمة محددة وكبيرة. ويظن القارئ فى البداية أن هذا الصمت شر، ومن ثم تتجه القصة كلها نحو هذا الاتجاه، فيكون العدو هو (أمير الصمت)، مدمر كل الحكايات، ذلك الذى أقر بقانون الصمت وكل المخلصين له خاطوا شفاههم بفتيل مجدول!

حرية التعبير هى الكلام، وهى حرية تموت إذا لم تمارس، ولأن «هارون» حكاية خيالية فإن الديمقراطية الليبرالية تكسب الموقف لصالحها، ببساطة لأن الرجال الذين يحسنون الثرثرة يكونون جيشاً ممتازاً. إن كل تلك المناظرات والمناقشات، كل هذا الانفتاح، خلق روابط قوية للزمالة التى تلم تحت جناحها: الرغبة فى الحديث، فى التعبير وفى إبداء الرأى. ولأن الكلمات أيضاً عدو للحقيقة - أحياناً - فليس مستحسناً أن نقع فى حب الكلمات تماماً، ولعلنا هنا نتذكر قول الكاتب الإنجليزى الشهير جورج أورويل صاحب رواية (١٩٨٤) فى كتابه (اللغة الإنجليزية والسياسة) حينما قال: (ليس هناك أسوأ من أن تستبد الكلمات بالرجال، فيصبحونها لا أنفسهم، يصيرون أسراها، جوفاً بلا معنى).

إن الرواى فى (نفس المسلم الأخير) يعثر على ما يسميه «الثرثرة الشهوانية» فيقول: (حينما أثرثر، أو حينما يغتالنى هذر الآخرين، أجد ضالتى، إنه أمر شديد الإثارة).

(أطفال منتصف الليل) انتصار لتلك الإثارة، ولعلنا نتذكر بشكل أو بآخر لدى قراءة عمل أدبى ما ونحن خارج النص أو داخله، كيف تصبح الكلمات غير مهمة، غير مناسبة، مبهمة، يائسة، بائسة، وربما أسوأ من ذلك. إن ثمة تدقيقاً من بعض الفاحصين لرواية (أطفال منتصف الليل) يرون أنها عمل فنى مميز لكنه سطحى، وهو أمر ينطبق على عمل ذائع الصيت مثل (المواطن كين)، ومن ثم فليست هناك فائدة من البحث عن العمق فى نص ما، إذا لم يكن موجوداً فى الأصل.

التكنيك الروائى لسلمان رشدى يعتمد على (الراوى)، تكنيك ملىء بالإيماءات والغمزات، والمحاكاة الساخرة، وهى فى كل الأحوال ليست تلميحات، إنها ما تكون عليه، سواء كانت تهكمية، ساخرة، عادية، إنها مجرد كلمات، إيماءات، غمزات، إيحاءات كما يتضح فى تلك الفقرة:

«عندما أود أن أحرك جبلا من أجل الحب، ظننت أن أمى ستساعدنى، لكن واأسفاه علينا جميعاً، لقد كنت مخطئاً فى ظنى، آه يا أمى الراحلة، يا ذريتى الساذجة الحمقاء، لقد كانت نهاية بشعة لحياته الملعونة، إن تلك اللعنة ستحل على وعلى نسلى».

يبدو الراوى هنا كحاو يتنفس النار ويزفرها، يطلقها فى الهواء هماً وكمداً، فرحاً وإبهاراً ورومانسية أيضاً. إن سلمان رشدى هنا شديد الوعى بما يقوم به، فهو يقيم شخصيات كرتونية داخل نصه، يتهم شخصياته بأنها مجرد شخصيات هندية ميلودرامية قديمة، وعندما يدرك الرواى أن أباه أكثر البشر شراً على وجه البسيطة، يلتفت رشدى وينقلب إلى النقيض مصوراً الأب كسوبرمان، رجل خارق، ويستخدم هنا الحيلة الدفاعية النفسية المعروفة (بالتكوين الضدى) وهى ميكانيزم لا شعورى يتبدى فى تصور مفرط فى الاتجاه المقابل لدافع أو رغبة مكبوتة مثل العدوانية كوسيلة لإنكار الخوف. إن السوبرمان المنقذ المخلص ينكر الشر المطلق هنا. ومن ثم تكون المشكلة. إن سلمان رشدى كإنسان يحتاج إلى بعض الانفعالات وبعض القوة التى أضعفتهما الهزلية الشديدة فى الرواية، إنه يقبض أحياناً على تلك القوة وعلى تلك العاطفة، لكن تظل المسألة محصورة فى كتل من السخرية العامة.

يتخصص سلمان رشدى بكثير من الغلو فى نوع الفانتازيا التى لا تبتعد عن الواقع، بمعنى أنها ـ فقط ـ مجرد أمر مبالغ فيه، مضخم، وهذا التضخم يصبح مجازاً METAPHORE استعارة رائعة ورهيبة لواقع مختلف وقريب منها جداً، مثال ذلك رواية (أطفال منتصف الليل) حيث «سليم سيناء» الهندى، هو الرواى فى (نفس المسلم الأخير) الذى ولد بعد أربعة أشهر ونصف فقط من حمل أمه فيه؟! وعاش طوال حياته آمناً عادياً؟!

فى (نفس المسلم الأخير) تظهر براعم الرؤى والمقولات، فيخبرنا الراوى أنه يعيش خارج إطار الصدق بمعناه المحض والمجاز (مطبقاً ذلك على أمه ومحيطها). إن سلمان رشدى يصل إلى حد الوسوسة بأمه، وهذا يتضح فى معظم أعماله وهو هنا مثله مثل غاندى وهتلر (منتهى النقيضين) الاثنان عشقا الأم بشكل وسواس، وكانا أيضاً موسوسين بالنظافة وإذا أسقطنا ذلك على (آيات شيطانية) لوجدنا أن الأم تنصح البطل بألا يصبح مثل الإنجليز الذين يمسحون مؤخرتهم بالورق ثم يستحمون فى مياه الآخرين. يستطرد الراوى فى (نفس المسلم الأخير) فى الطريق السريعة، فى المسلك السريع، يعدو أسرع من الزمن إلى منبع عوامله الوراثية (جيناته)، يحترق ولا اختيار لأن الشمعة تضىء النهاية والبداية ـ فقط ـ المدينة عند سلمان رشدى لا تقاوم، فهو يقول: «لقد كنت دائماً، أتوحد مع المدينة، بشكل هائل زائد ومطرد، بومباى، مسراتى وأحزانى، أتناثر بسرعة كالفطر الزاحف على الأرض أتمدد دون تخطيط، أتمنى أن أكون متحضراً»، ويدهشنا رشدى هنا بتحويل سارة ابنة أخيه إلى سارة ابنته وكأنها الواقعية السحرية الغامضة تتمكن من تحويل البشر ونسبهم.

الراوى هو (بومباى)، وبومباى هى الهند، خليط مهجن من الإنجليز والبرتغال، من كل مدن الهند، إنها الهند الحقيقية (إن هؤلاء الذين يكرهون الهند، وهؤلاء الذين أرادوا تدميرها سيفعلون ذلك من خلال تدمير بومباى). يتذكر القارئ هنا غلو سلمان رشدى واجتهاداته وثرثراته على لسان شخصياته تلك وثيقة الصلة ببعضها البعض، مما يؤدى إلى نافذة خطر أخرى.

سلمان رشدى كاتب ذو قدرات خاصة جداً، معقدة ومركبة إلى حد كبير، لكنه يثق دائماً بأن القارئ سيفهم مغزاه، أحياناً ما تكون إطروحاته عادية وسطحية فى نظر بعض القراء، لكنها فى المقابل محملة، مشحونة بالتوتر والطاقة النفسية للآخرين. **[الأطفال يصنعون من آبائهم خيالا وأدبًا، يعيدون صياغتهم وفقًا لاحتياجاتهم النفسية والطفولية]** ـ إنها مسألة يقوم بها الكبار أيضاً فى عمليات السيكودراما، إحدى طرق العلاج النفسى المعروفة المعتمدة على تمثيل أدوار الحياة بإعادة صياغة بما يتيح الشفاء والتخلص من الألم.

فى أحيان أخرى يسمح رشدى للراوى بأن يقتصد اقتصاداً فذاً فى اللغة فيقول:

«هذه ليست نجمة تستحق أن أتبعها، إنها مجرد صخرة عديمة الحظ، إن قدرنا هنا على الأرض، ليست هناك أية نجمات تهدينا الطريق». يغوص القارئ مع سلمان رشدى فى عاطفة صبيانية مبللة بالدمع، إن رغبته فى السماح بالوجود الحق داخل نفسه بما تحوى من صراعات داخلية يؤدى به إلى نبع الإنسانية المفعمة بالرقة، فيكون الكره، الإثم، الحب، حلاوة الذنب والمذنب، الكرم التاريخى لروحه، التى هى إحدى عجائب الهند. وهكذا فينا كلنا، بعض التوهج، بعض الاحتمال، نبدأ بشىء، ونبدأ بنقيضه القائم

أحيانا، أو عن كل هذا مجرد كلمات: «إن مأساة التعددية في علاقاتنا قتلت الفردية، إنها هزيمة الكل الكثير بواحد».

إن الروائي عند سلمان رشدي يحكي حكايات مختلفة ومن ثم ترتفع حدة التوتر. إن رواية (نفس المسلم الأخير) ككل تعتمد على مناقشة «الواحد» و«المحيطين به» وما يلحق بهم، قابليتهم للانجراح، الرغبة، الاقتراب والابتعاد بين الفرد والمجموع والعالم ككل.

تدور قصص الرواية فيما عدا واحدة من خلال طريق واحد وكأنه لامرأة مصابة باضطراب الشخصية المتعددة، تلك التي تدمر حيوات أناس كثيرين كل منهم أرادها لنفسه، وهنا تصبح الفردية أفضل من الوجود مع الآخرين، وتصير القصة إلى تجريد غير مستساغ، ويصبح التنافر بين الخير والشر معكوساً، يقول الراوي: «هذي قصة امرأة لم تحدث قبلا، قصة ضمن أشياء مختلفة، هذه المرأة محظية، منتقمة، إنها انحدار الفلسفة الجمعية التي تربينا عليها كلنا، لقد أردت أن ألتصق بصورة الحب كمزج للروحانيات. كانتصار الخلط بين النقي والهجين، انتصار لأجمل ما لدينا على الفردية، الانعزالية، الدوجماتية، النقاء؟ إن الحب هنا كالديمقراطية، كانتصار رجل بلا وطن، إنها الغلبة على الأحادية العنصرية الضنينة).

يرى سلمان رشدي صراحة أن محاولته تلك قد باءت بالفشل، وعلى الرغم من ذلك فهو لايبدو راغباً في التنكر لها، كما أنه ليس هناك أي مجال للحوار أو الصراع، ومن ثم فإن ذلك التناقض الفلسفي لا يتمكن إلا من عكس المسألة، ومن ثم تمحي قطبية المشكلة! ما الذي سيحدث إذا أراد «الكل» التحدث «للواحد»، ما هي التصورات التي تنبع من رحم كون المسائل عامة أو مجردة بحيث تستعصي على التطبيق، وتستعصي على الموقف الإنساني. ما الذي يمكن أن يحدث إذا لم يتمكن الماضي البذيء من الارتقاء إلى كرامة ما؟! إن عمق فلسفته هو أنه أفضلنا، هذه هي بعض الأسئلة التي يسألها سلمان رشدي لنفسه وهي تأتي في شكل من الوفرة المركبة، لكن من يشرح لا ينصت، وهو في روايته (نفس المسلم الأخير) يقتطع لنفسه القسم الأخير من العمل الأدبي، ومخاطرة سلمان رشدي هنا أنه يكتب بالصور، ونادراً ما يفشل في تحقيق نتائج باهرة، لا تبدو - في نهاية الأمر - أنها مخاطر إطلاقاً، وضمن مواهب الكاتب هنا أنه يكتب بالصور، وهو نادراً ما يفشل في تحقيق نتائج باهرة، من خلال كل هذا يبدو القليل أكثر غزارة، إن اللحظة المحركة في روايته عندما يخبرنا من خلال روايته عن «سر آخر» يتعلق «بالخوف»، الثورة ضد الخوف، توليد السقوط المزوق للطاغية، وهو أمر «ليست له أية صلة بالشجاعة، «أمر دفعتك إليه حاجتك لأن تحيا حياتك». ما لم يقله سلمان رشدي أن تلك - الشجاعة - ما هي إلا شجاعة التمثيل الفائق التعبير والأداء. وهكذا فإن صوره التي تفوق إجابات القارئ، تتحدث عن نفسها، باقتضاب، (عريس ليلة زفافه يخلع ملابسه، زوجته تجردت من ملابسها تنتظره، ترتدي ثوب زفافها، تعبر البحر للقاء رجل شاذ جنسياً) وتتراءى صور أخرى لممثلين يؤدون أدوار لينين يشتاقون إلى رفع لواء الكلمة في المناطق الجنوبية، وهم يرددون كلماته بكل لغات القارة الهندية: التاميل، الكوناكي، الإنجليزية،... لكن هؤلاء الممثلين لا يشبهون لينين ولا يحسنون تصويره، ومن ثم يكون مصيرهم الطرد، يطردهم الروس الذين يشبهون لينين قائلين إن هذا ليس اقتباساً، يقول أحدهم: (لقد ضعت في عالم هذا الأدب)، والأدب هنا مكان وليس استعارة مكانية METAPHORE ،

بينما تقول شخصية أخرى وهي تموت بسرعة متألمة في حدة، بسرعة ضد العدو داخل الجسد، الجسد الغاضب في وحشية لأن الموت قادم سريعاً ويتصرف بشكل سيئ جداً.

يأخذ سلمان رشدي القارئ في كل صورة وكل فكرة، وكل شكل تختفي ملامحه تدريجياً.

أما عن الحبكة في (نفس المسلم الأخير) فهي تعتمد على السرد المفصل لحيوات تجار البهارات الأثرياء وأطفالهم الغريبي الأطوار، أقاربهم، زملائهم، والمتواطئين معهم، أصدقاء وأعداء، حبهم وموتهم.

تحوي الرواية كثيراً من العنف والفساد، (رجل واحد يساوي رشوة واحدة) (تعريف جديد مريب للديمقراطية). في قلب تلك الرواية تسكن الأم، أو الراوي (أورورا زغيبي) وهي شخصية براقة يشيب شعرها قبل الأوان، جميلة، لا تخاف، موهوبة بلا حدود «إنها كانت الضوء الذي ينير حياتنا، يثير خيالنا، محبوبة أحلامنا.. لقد أحببناها حباً جماً على الرغم من أنها دمرت حياتنا تماماً». وهي لا تذكر كما تذكر لوحاتها الفنية المركبة، إن لوحتها الأخيرة (نفس المسلم الأخير) كانت من الزيت على الكانفاه (القماش) عام ١٩٨٧ سنة وفاتها نفسها وهي صورة كبيرة بحجم ٢٤٧× ١٧٠ سم مزقت إلى أساساتها، اختصرت إلى عناصرها الأساسية، متحولة بذلك عن قلبها العامر، قلب السلطان الناضح بالرعب، الضعف، الفقدان. إن الألم الذي يغمرنا كالظلام نفسه يجعلنا نحس بمدى الفجيعة. أورورا رسمت لوحات كثيرة غطت بها جدران غرفتها برؤية خاصة جداً للهند منذ كان عمر الأم ١٣ سنة، بينما هناك لوحات أخرى حول الهزيمة ورحيل المسلمين عن الأندلس. لقد استخدمت الأندلس لتعيد خيالها وطيفها من إحساسات الهند، ومن ثم نجد هناك يهوداً ومسيحيين، مسلمين، فرس، سيخ، بوذيين. كل هؤلاء ازدحمت بهم اللوحات في إطار ملابس القائد المسلم المزركشة في ذلك العصر الذهبي وكأنها السوريالية الحية للصور بروعة ألوانها وديناميكية حركتها. إحساس شامل يخترق كيان المتلقي، كرنفال لا ينصت إلى النباح، دعوة إلى الرقص مع موسيقى دون الالتفات إلى ما تقوله الأغنية.

من السهل خلق توازٍ مع سلمان رشدي نفسه، لكن كان بإمكانه - وهو قادر على ذلك - قادر على جعل الأمور أكثر سهولة، وهو يفعل ذلك أحياناً، وأحياناً أخرى حينما يكون مؤرخاً يبدو الأمر أكثر روعة. إنه يكتب بالصورة منظهراً فقر العمال في بومباي وهم ليسوا مجرد فقراء مستغلين (بفتح الغين) بشكل فظيع لكن - رسمياً - غير موجودين على هذه الأرض (يستمر اعتبارهم أشباحاً، يتحركون في أروقة المدينة مثل الخيالات التي تمشي وتهيم وتحوم، يبنون بيوت المدينة، ينقلون بضاعتها، ينظفون قطاراتها، ثم ببساطة يموتون في فزع، كل يموت في دوره، بالترتيب، لا يظهرون لنا، مثل دمائهم، كالطيف، تتدفق في أفواههم الشبحية، وسط المدينة العاهرة، وعلى أرضية تلك الشوارع الصلدة القاسية. ■

التبعية الثقافية وتشكيل العقل فى مصر

دراسة ميدانية فى آليات الاستشراق والغزو

شحاتة صيام

كاتب وباحث مصرى فى علم الاجتماع

دراسة ميدانية لأشكال التداخل بين القيم الوافدة فى عمليات الاستهلاك، والقيم والمعايير التقليدية، بحثًا عن تفسير لمفهوم «التبعية الثقافية»: العوامل التى جعلت منه أيديولوجيا تتكيف مع الواقع التابع اقتصاديًا وإنتاج صيغة تؤكد الاستلاب، وماهو دور الوسائط الثقافية فى إنتاج الثقافة التابعة، أو فى احتمالية التغيير، بحيث تقوم هذه الوسائط بالدور النقدى البنّاء.

«التحرير»

«... من الممكن مقاومة غزو الجيوش..
ولكن ليس من الممكن مقاومة الأفكار..»

«فيكتور هوجو»

النظرية والمنهج.

فيُعدّ الواقع الثقافى القائم فى البلدان النامية ثمرة من ثمرات المحاولات الدائمة لاختراق الرأسمالية العالمية لواقع هذه البلدان لخلق قيم رأسمالية تسمح باستمرارية دخولها فى قسمة العمل الدولية، فضلا عن الهيمنة عليها سياسيًا وعسكريًا. فالاستراتيجية الرأسمالية تسعى إلى إيجاد نسق من السلوك والعادات والتقاليد، والقيم الاستهلاكية، تلك التى تسمح بزيادة انخراط هذه المجتمعات فى داخل المنظومة الرأسمالية العالمية.

ونشير هنا إلى ما تقرره الدول المسيطرة من قيم لا تسير عفو الخاطر، بل هى فى حقيقتها نوع من الخطط المحكمة التى ترسمها من أجل السيطرة على الواقع الاقتصادى الاجتماعى للدول النامية عن طريق الاستلاب الثقافى على حد تعبير «فرانز فانون»، أو ما يسمى بالاتباع الثقافى، والواقع أن مفهوم الاستلاب الثقافى لا يعنى فقط السيطرة الاستعمارية على البلدان النامية، بقدر ما هو أشبه بالغزو الثقافى الذى يسعى إلى الهيمنة الثقافية - الأيديولوجية على مختلف الهياكل السياسية والاقتصادية، باعتبار أن الثقافة أداة الوعى بالواقع، وأداة السيطرة عليه (١).

ويعتبر تشكيل العقل وإعادة إنتاج ثقافات الشعوب ضربا من ضروب الفنون الاستعمارية، والتى عن طريقها تسعى إلى إيجاد عقل متحرر من جذوره القومية، ويمكن القول فى هذا الإطار، أن برمجة العقول عن طريق مجموعة من الآليات المستخدمة فى ذلك [مثل التليفزيون]، والسينما، والكتب، والصحف، والإعلانات الموجهة ، والموضة] تسعى إلى إعادة إنتاج الواقع الثقافى، ومن ثم خلق القيم، وإشاعة الفساد، وسيادة اللامعيارية أو ما يسمى بالاغتراب(٢).

وهنا أشير فى هذا الصدد إلى أن الغزو الثقافى هو نهج متكامل يهدف إلى إخضاع الشعوب، وتهديم الثقافات أو تشويهها وطمس معالمها، ومن ثم تحقيق التبعية الكاملة، ، أو الاستتباع الشامل للامبريالية الثقافية الجديدة، فمفهوم الغزو الثقافى ليس تعبيراً لفظيًا مجرداً من مدلولاته الحسية، بل هو نموذج جديد وفريد لم يشهده كثير من أبناء العالم الثالث، بيد أنه يكرر تجربة الاستيطان الاستعمارى [الجزائر مثالا] بعد إضافات كثيرة فرضتها النجاحات العسكرية فى العالم المعاصر.

إن الغزو الثقافى فى أبسط معانيه، هو محاولة لطمس وتزوير حقائق التاريخ، وتشويه كل القيم الثقافية الأصيلة، ويهم أن نوضح أيضاً، أن التبعية السائدة فى العالم الثالث، تسهل من مهمة الغزو الثقافى، وتقطع الطريق على الجماهير لفك الارتباط مع النظام الرأسمالى العالمى، لإقامة مشروعها المستقل القادر على حماية حضارته وتراثه وهويته وثقافته القومية(٣).

وعلى هدى ما سبق، يمكن الإقرار بأن مفهوم الغزو الثقافى هو مفهوم تقريبى، لأنه ليس فى الواقع غزواً فكريًا تامًا، بالمعنى الاصطلاحى لكلمة غزو، والذى يتضمن الهجوم الاكتساحى، لأن الواقع يدلنا على أن الغزو الفكرى غالبا ما يتم من خلال عمليات الاختراق أو التسلل أو الانتشار، ووفقا لنوعية وطبيعة العلاقة بين البلدان النامية والأخرى المتقدمة، ولكن بغض النظر عن طبيعة المفهوم، فإنه يمكن الزعم فى هذا الإطار، بأن الغزو الثقافى أكثر خطورة من الهجوم الاكتساحى العسكرى، لأن الأخير يسعى إلى السيطرة عن طريق القوة على الأرض، ولكنه فى الوقت عينه لا يستطيع أن يسيطر



السادات



محمود أمين العالم

على العقل، الذى مادام متحرراً يستطيع أن يرد هذا الهجوم على أعقابه مدحوراً. فالسيطرة على العقل، تغنى بصورة أو بأخرى وأد الحركة الوطنية، وإبعادها عن مسارها الحقيقى، لأن الثقافة تعتبر خط الهجوم الأول، وخط الدفاع الأخير(٤).

وتعتبر عملية غزو أو اختراق ثقافة لأخرى [ثقافة عليا، وثقافة دنيا] ما هى إلا عملية صراع وعدوان، وإن لم يتم ذلك فى إطار حرب فعلية، فالجوهر هو نفسه، ذلك الذى يتمثل فى وهن وتبديد الوعى التاريخى، ومحو ذاكرة الثقافة الوطنية، فضلا عن تشويه التكوين النفسى، وشيوع ما يسمى باللامبالاة وفقدان الانتماء أو الاغتراب، وينبغى أن نشير فى هذا الإطار إلى أن هناك من المدارس ما تخلط بين ما يسمى بالغزو الثقافى أو الحوار أو التداخل الحضارى، أو التلاقح الثقافى، أو عملية المواءمة، أو التفاعل الثقافى تلك كلها التى تؤدى فى النهاية إلى إفراغ المضمون الوطنى للثقافة من محتواه، واستبداله بما يسمى

بالاستتباع الثقافى(٥) أو بالتخلف الآخر(٦).

وينبغى أن نشير هنا إلى أن عملية الاستتباع الثقافى تتم بين طرفين غير متكافئين، أحدهما مسيطر ويسود، والآخر يخضع وضعيف، وإذا كان مفكرو مدرسة التبعية يستخدمون مفهوم التمفصل Articultation لتشخيص العلاقات الاقتصادية بين الغرب والدول المتخلفة، فإننا فى هذا الإطار نستخدم مفهوم التداخل الثقافى Cultural Interference لتوصيف حالة التبعية الثقافية التى تعيشها المجتمعات النامية، لما للبنية الثقافية من أدوار فى تعميق وسيادة واقع التبعية.

والمدقق فى أدبيات التبعية، يجد أن مفهوم التبعية يرتبط أو شبح الارتباط بمفهوم السيطرة، وذلك لفهم واقع البلدان النامية الراهن، أى لفهم واقع التخلف، أى أنه من الممكن تعريف التبعية بشكل عام على أنها غير متكافئة للاعتماد والتأثير فى المجال الاقتصادى بين الطرف الرأسمالى والطرف المتخلف، أى أن هذا المفهوم يستند فى المجال الاقتصادى بين الطرف الرأسمالى والطرف المتخلف، أى أن هذا المفهوم يستند على العلاقة الجدلية بين المفاهيم الثلاثة: التخلف والسيطرة والتبعية(٧).

إنه وفقا لما سبق يمكن القول إن مفهوم التبعية هو مصطلح اقتصادى، يسعى إلى التركيز بشكل أحادى على نمو قوى الإنتاج، والعوامل التى تقف عقبة فى سبيل إنجاز مهام التنمية والتحديث، ناهيك عن بعدها عن طرق الجوانب الثقافية والأيديولوجية، أو بقول آخر، إن مدرسة التبعية فى تفسيراتها لتخلف العالم الثالث تبتعد عن مكونات البنية الاجتماعية، فى مقابل اهتمامها ـ فحسب ـ بالواقع الاقتصادى، وكيف يتم سحب دول العالم الثالث إلى فلك الرأسمالية العالمية(٨). إننا نتفق فى ذلك مع «كابوراسو» فى أن مفهوم التبعية هو عبارة عن كوكبة من المفاهيم التحليلية المتداخلة التى تفسر علاقة الدول المتقدمة بالدول النامية، على أنها علاقة اتباع خارجى فقط، إنها بذلك تصبح رؤية أحادية لا شمولية فى تشخيص علاقة المسيطر بالضعيف(٩).

ولكن فى ضوء الانتقادات التى توجه إلى مدرسة التبعية، يمكن القول إننا نقصد بالتبعية الثقافية أنها نوع من البنية الفكرية والأيديولوجية التى تتأقلم مع الواقع التابع

التبعية الثقافية

اقتصاديا، لتفرغ واقعا ثقافيا يسعى إلى السيطرة وتأييد عملية الارتباط بالواقع المتقدم، أو بالأحرى هى مجموعة من الأفكار والقيم التى تسود من أجل إعادة إنتاج وتقليد ما هو سائد فى الغرب المسيطر، إن التبعية الثقافية الناتجة عن عمليات الغزو الثقافى، هى عملية مكملة وجزء عضوى للتبعية الاقتصادية والسياسية. وعلى ذلك، فهناك عدة مراحل قطعتها علاقة الاعتماد والتبعية، الأولى تمثلت فى استغلال العالم الثالث ونهبه، ثم عملية الاختراق والسيطرة، أى أنها تدرجت من استخدام المدفع والمساعدات والمنح القروض، إلى عمليات الإقناع وتزييف الوعى(١٠).

إن عمليات الغزو أو الاستتباع الثقافى تعد جزءاً لا يتجزأ من أيديولوجية الاستعمار سواء بشكله العتيق أو الحديث، ولكن إذا كانت عمليات الغزو الاقتصادى تتم من خلال عمليات النهب والاستغلال، فإن الغزو الثقافى يتم من خلال آليات الاتصال والإعلام والوسائط الثقافية والبحوث والتحول فى السياسة الخارجية، والمضى قدما فى اتفاقيات السلام مع إسرائيل، وقد بات المجتمع المصرى تحت رحمة الولايات المتحدة الأمريكية اقتصاديا مثلما هو سياسيا وعسكريا.

إن تحول مصر منذ السبعينيات من نمط إنتاج الدولة القائد، إلى نمط إنتاج الدولة التابع، قد رهن استقلالها من أجل السلام والمعونات والرخاء الأمريكى، الأمر الذى جعلها سجينة التبعية الأمريكية ليس على الصعيد الاقتصادى والسياسى فحسب، بل على الصعيد الثقافى أيضا؛ فعلى الرغم من أن سياسة الباب المفتوح والإغراق بالاستيراد دون تحويل عملة وتشجيع القطاع الخاص والشركات متعددة الجنسيات، أصابت المجتمع المصرى فى مقتل، إذ أفقدته حيويته وقدرته على الحركة المستقلة، فإن تغيير نمط الإنتاج، صاحبه تغير واضح فى البنية الاجتماعية «الفوقية»، فلم يعد الصعيد الاقتصادى والسياسى يمثل واقع التبعية، بل بات الصعيد الثقافى تابعا أيضا، ذلك الذى يتمثل بشكل واضح فى تغير منظومة القيم الاجتماعية (١١).

وبقول آخر، يمكن القول أنه منذ ولوج المجتمع المصرى فى قمة العمل الدولية خاصة بعد تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى، أو ما يعرف فى الأدبيات الاقتصادية بسياسة الباب المفتوح Open door policy، ويتم إخضاعه على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية. لقد أضحى العقل فى مصر بعد التغير فى البنية الثقافية والأيديولوجية مجرد عقل خاضع، ويسير وفق تعليمات منهج عقلى آخر، يصدّر له ما ينتجه من فكر وثقافة، وضمانه لترويج ما ينتجه من سلع وتكنولوجيا، ناهيك عن خدمة أهدافه التوسعية وسيطرته الاقتصادية.

وفى هذا الإطار يمكن القول إن الغزو الثقافى للمجتمع المصرى كان يتم وفق مراحل معينة يمكن إجمالها فيما يلى:

أولا: تعديل المناهج والكتب الدراسية وزيادة التوسع فى المدارس الأجنبية.

ثانيًا: فتح باب التعاون مع الباحثين والجامعات ومراكز البحوث الأجنبية.

ثالثا: كسر الحاجز النفسى وإغراء قطاع كبير من المثقفين وأساتذة الجامعات المصرية بالتعاون مع مراكز البحوث الأجنبية.

رابعا: إقامة كثير من البحوث العلمية المشتركة فى جميع التخصصات المختلفة.

خامساً: إغراق المجتمع المصرى بنتاج ثقافى استهلاكى غربى، وفرض الاغتراب اللغوى والثقافى، وطمس الشخصية المصرية، وضرب ما يسمى بالأمن الثقافى.

سادسا: تصدير الثقافات الاستهلاكية الغربية من خلال التقنيات الضخمة والمسلسلات التليفزيونية والإذاعية والسينما والفيديو والإعلانات والمطبوعات(١٢).

أهداف الدراسة:

انطلاقا من أن الثقافة تلعب دوراً وظيفيا فى بناء الأمة، وفى دورها القومى ومسئولياتها الحضارية ومضمونها الإنسانى، فإننا هنا أمام قضية جديرة بالدراسة، باعتبار أن الثقافة هى خط الهجوم والدفاع الرئيسى فى الحفاظ على ما يسمى بالاستقلال التام. فالثقافة هى صمام الأمان أمام عمليات تهديد العقول وسيادة اللامبالاة والاغتراب والتبعية والمحاكاة وتغيير العادات والتقاليد وأساليب التفكير، فإن الدراسة الراهنة تسعى إلى الكشف عن واقع التبعية الثقافية، وكيف أسهمت فى تشغيل العقل فى مصر، فضلا عن الوقوف على آليات الاستشراق والغزو.

إن ما أصاب المجتمع المصرى من أزمة ثقافية واضحة للعيان، تجعلنا أمام دراسة منهجية تسعى إلى الكشف عن الآليات التى من خلالها تم تشويه أو استتباع ثقافتنا الأصيلة إلى أخرى، فضلا عن الوقوف على العوامل التى ساهمت فى صياغة عقولنا وسلوكنا. إن هذا النوع من الدراسة لا يعكف فقط على دراسة مكونات ثقافتنا الراهنة دراسة موضوعية، بقدر ما هى دراسة تستند إلى منهج التحليل الكيفى للظاهرات الثقافية التى يعج بها الواقع الاجتماعى فى مصر، تلك التى أسفر عنها الغزو الثقافى. إننا فى هذه الدراسة نسعى إلى الكشف عن نواقص وتناقضات واقعنا الثقافى لاستر عيوبنا، انطلاقا من أن الخلاص مرهون بوعينا.

وإزاء ذلك فإن الدراسة الراهنة تسعى إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

أولا: ما هى أشكال التداخل Enterference والتناقض بين القيم الوافدة من الغرب فى عمليات الاستهلاك والمحاكاة وبين القيم والمعايير التقليدية؟

ثانيا: ما العوامل التى أنتجت - ولا تزال - تولد واقع التبعية الثقافية، وما آليات تغير أنماط الاستهلاك والتداول الثقافى فى مصر؟

ثالثا: ما دور الوسائط الثقافية فى إعادة إنتاج الثقافة التابعة؟

رابعا: هل هناك ما يسمى بالتبادل المتكافئ فى إنتاج ونشر الثقافة، أم أن هناك اتجاه واحد من المسيطر إلى الخاضع فقط؟

وللإجابة عن التساؤلات التى عرضنا لها «تواً»، كان على الباحث أن يجرى دراسة ميدانية، يحاول من خلالها الوقوف على واقع التبعية الثقافية، وأهم الآليات التى أنتجتها فى الواقع المصرى.

إجراءات الدراسة الميدانية:

لإنجاز أهداف الدراسة الراهنة، وللإجابة عن تساؤلات الدراسة، فقد اتخذ الباحث مجموعة من الإجراءات المنهجية التالية:

١ - صياغة مصادر جمع البيانات:

اعتمدت الدراسة الراهنة على مجموعة من الملاحظات والشواهد الميدانية، وأيضا على أداة رئيسية تتمثل فى الاستبيان، تلك التى اشتملت على مجموعة من المتغيرات كانت على النحو التالى:

أ - مجموعة البيانات الأساسية.

ب - بيانات تتصل بالإعلام ومصادر الثقافة.

ج - بيانات تتصل بالعلاقات الثقافية والدولية والتبعية.

٣ - مجتمع الدراسة وعينة البحث:

اشتمل مجتمع الدراسة «الراهنة» على واقعين اجتماعيين، الأول هو مجتمع الفيوم «المدينة»، أما الآخر فيتمثل فى مدينة القاهرة الكبرى، والواقع أن اختيارها فرضته ظروف هذه الدراسة، تلك التى تتمثل فى مقارنة واقعين مختلفين، أحدهما يتمظهر فيه بوضوح واقع التبعية الثقافية، و الآخر يتوارى فيه، أو يخبو حينا، ويظهر حينا آخر. إن اختيارنا لمجتمع القاهرة ومجتمع الفيوم فرضته فرضية أساسية، مؤداها أن علاقات التبعية تشتد وتقوى فى المراكز المحلية، أقصد «القاهرة»، وتفتر أو تضعف فى المحيطات أو الهامش أقصد «الفيوم»(١٣). هذا وقد جاء اختيار عينة الدراسة وفقا للطريقة العشوائية المساحية، ولكنها فى الوقت نفسه جاءت غير متساوية فى كل من المجتمعين(١٤). ففى مجتمع الفيوم جاءت عينة الدراسة مكونة من حوالى ٩٢ مفردة، بينما جاءت عينة مدينة القاهرة الكبرى مكونة من ١٥٦ مفردة (١٥). وقد يكون هذا عيبًا فى المقارنة بين مجتمع البحث نتيجة لعدم تساوى مفردات مجتمع البحث فى كل من القاهرة والفيوم، ولكن نظراً لطبيعة وخصائص الموضوع المدروس والعينة، فقد اكتفينا بهذا الحجم. هذا من جانب، ومن جانب آخر آثرنا أن يكون هناك فارقا حادثاً فى حجم العينة نتيجة لاختلاف أحجام كثافة السكان فى كلا المجتمعين.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح هنا أن الاهتمام بهذه الدراسة يعود إلى وقت طويل مضى، وتحديداً حينما بدأت بعض القيم الوافدة تسود واقعنا المصرى، خاصة بعد تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى.

ولكن العمل الفعلى فيها جاء، بعد أن فرغ الباحث من قراءاته حول القضايا المتصلة بالتبعية بشكل عام، والتبعية الثقافية بشكل خاص، والتحولات التى طرأت على المنظومة العالمية خاصة مع بدايات عام ١٩٩١. إنه منذ ذلك الحين، وقد صاغ الباحث إستمارة البحث، وتم الوقوف على عينة الدراسة، فضلا عن تطبيق أداة البحث، ثم تفريغها بطريقة يدوية.

هذا وقد جاءت هذه الدراسة فى أربعة فصول رئيسية بالإضافة إلى مقدمة، فالأول يتم فيه عرض الأدبيات الخاصة بالتبعية الثقافية وقضايا الغزو والاستشراق، وفى الفصل الثانى، نعرض لأهم وسائط التبعية الثقافية، وفى الفصل الثالث نهتم بمناقشة عمليات التداخل والتناقض بين القيم الوافدة والقيم التقليدية، أما الفصل الأخير، ففيه شرح للعمليات التى ولدت وأنجبت واقع التبعية الثقافية وأسهمت فى تشكيل العقل فى مصر.

تقرير البحث الميدانى
أهم النتائج

أولا: التركيب الاجتماعى لمجتمع البحث:

تتوقف عملية فهم المسألة الثقافية فى جانب كبير منها على الخصائص الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للأفراد، فمثل هذه الخصائص تعيننا على ربط العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بعملية الوعى الاجتماعى بعمليات الغزو الثقافى والتخريب الأيديولوجى، وفى هذا الموضع سوف نتناول أهم الخصائص المميزة لأفراد عينة الدراسة، ونعنى بهذه الخصائص السن، والنوع، والمهنة، والحالة الاجتماعية، والحالة التعليمية.

وإذا ما تناولنا متغير السن فنجد أنها تقع فى مستوى أعمار القوى العاملة. أو بقول آخر إنهم ينتمون إلى الفئات العمرية الشابة، فعلى سبيل المثال نجد أن عينة الدراسة فى مدينة الفيوم بلغت فى الفئة العمرية من ٢٠ - ٣٠ سنة حوالى ٥٦,٥ ٪ وفى الفئة العمرية من ٣٠ - ٤٠ سنة بلغت نحو ٣٦,٩٪، أما الفئة العمرية من ٤٠ فأكثر فنجد أنها بلغت نحو ٧,٦ ٪ أما فى مدينة القاهرة، فنجد أن نسبة هذه الفئات العمرية كانت على التوالى ٢١,٨ ٪، ٥٢,٢ ٪، ٢٥ ٪ والمدقق فى متغير السن يستطيع أن يكشف عن بعد ديموجرافى اجتماعى بالغ الأهمية، وهو أن عينة الدراسة يمثلون مرحلة عمرية بجانب أنهم من أعمار القوى العاملة، إنهم أيضا ممن أتموا تعليمهم، أو سيحصلون على شهاداتهم، ويتحصلون على قسط معين من الثقافة يجعلهم واعين اجتماعيا بما يدور حولهم.

أما بالنسبة للعمل، فنجد أن عينة الدراسة تتنوع وفقا للوظيفة، فعلى سبيل المثال نجد فى مدينة الفيوم - انظر الجدول رقم [١] - أن عينة الدراسة انحصرت وظائفهم فيما يلى: طالب جامعى، مدرس، محام، محاسب، موظف، خريج ولا يعمل، وقد كانت أعلى النسب فى هذه العينة من نصيب الذين لا يعملون بنسبة تقدر بحوالى ٢٨,٣ ٪، ثم جاءت فى المرتبة الثانية نسبة المدرسين بنحو ٢٠,٧ ٪، ثم الموظفين بنحو ١٩,٦ ٪ وقد سجل المحامون نسبة تقدر بنحو ١٤,١ ٪ ثم الطلبة بنسبة تقدر بحوالى ١٠,٩ ٪ أما أقل النسب فقد حققتها فئة المحاسبين بنسبة تقدر بحوالى ٤,٣ ٪ أما بالنسبة لعينة الدراسة فى مدينة القاهرة، فقد جاءت فى المرتبة الأولى فئة الخريجين والذين لا يعملون، إذ حققوا نسبة تقدر بحوالى ٣٣,٣ ٪ أى حوالى الثلث، ثم جاء فى المرتبة الثانية نسبة الطلاب بنحو ٢٢,٤ ٪، ثم المدرسون بنسبة ١٥,٤ ٪، والمحاسبون بنحو ١٣,٥، والموظفون بنسبة ٥,٨ ٪ وأساتذة الجامعات بنسبة ٤,٥ ٪ ثم حققت المرتبة الأخيرة فئة المحامين بنسبة تقدر بحوالى ٥,١ ٪.

التبعية الثقافية

إن المدقق فى البناء المهنى العام لعينة الدراسة يستطيع أن يخرج بملاحظة عامة، ألا وهى ارتفاع نسبة الخريجين الذين لا يعملون، تلك الملاحظة التى لا تخلو من دلالات اجتماعية يمكن إرجاعها إلى رفع الدولة يدها عن تعيين الخريجين، وفقا لتعليمات البنك الدولى وصندوق النقد الدولى وإجراءات الإصلاح الاقتصادى، والاتجاه إلى رسملة الدولة وزيادة عمليات الخصخصة.

وبالنظر إلى نوع الجنس فى عينة الدراسة، يتضح لنا أن نسبة الذكور فى مدينة الفيوم بلغت نحو ٨٠,٤ من مجموع العينة، فى مقابل نحو ١٩,٦ ٪ للإناث، أما فى مدينة القاهرة، فقد سجل الذكور نسبة تقدر بنحو ٦٩,٢ ٪، بينما حققت الإناث نحو ٣٠,٨ ٪، أما بالنسبة للحالة الاجتماعية، فنجد أنه فى مدينة الفيوم بلغت نسبة الأعزاب حوالى ٧٠,٧ ٪ من مجموع العينة، وأن نسبة المتزوجين حوالى ٢٩,٣ ٪ بينما بلغت هذه النسب فى مدينة القاهرة على التوالى نحو ٦١,٥ ٪، ٣٦,٥ ٪، فى الوقت الذى تكشف العينة عن أن من بينهم ١,٩ ٪ من يدخلون فى مصفوفة المطلقين والمطلقات. المدقق فى طبيعة هذه النسب يستطيع أن يزعم أن ثمة قاسماً مشتركا بين مجتمع البحث فى الطبيعة الاجتماعية لأفراد العينة، تلك التى تتعلق بارتفاع نسبة الأعزاب، وهذا يمكن إرجاعه إلى المسألة الاقتصادية وارتفاع تكلفة الزواج والتضخم الحادث فى الأسعار.

جدول رقم (١) يوضح توزيع عينة الدراسة طبقا للمهن التى يعملون بها

مجتمع البحث / الفئة	الفيوم ك	الفيوم ٪	القاهرة ك	القاهرة ٪
طالب جامعى	١٠	١٠,٩	٣٥	٢٢,٤
مدرس	١٩	٢٠,٧	٢٤	١٥,٤
محامى	١٣	١٤,١	٨	٥,١
خريج ولا يعمل	٢٦	٢٨,٣	٥٢	٣٣,٣
محاسب	٤	٤,٣	٢١	١٣,٥
أستاذ جامعى	-	-	٧	٤,٥
موظف	١٨	١٩,٦	٩	٥,٨
المجموع	٩٢	١٠٠	١٥٦	١٠٠

ثانيا: مصادر الثقافة وتشكيل العقل:

تلعب الدولة دوراً واسعاً فى إنتاج المعارف، باعتبارها أحد المهام الأيديولوجية التى تضطلع بها بجانب وظائفها المتعددة، كما أنها فى الوقت ذاته تعكس ما تقوم به الدولة من أجل الحفاظ على صيرورتها ووظيفتها. فالدولة بوصفها أداة للهيمنة، فهى تعمل على أن تكون الأداة الأساسية للثقافة، بامتلاكها والسيطرة عليها، كما تعمل على المحافظة على مصالح الطبقة المسيطرة، فهى فى الوقت ذاته حارسة لضمان استمرار الأداء الوظيفى لمؤسساتها.

وإذا كانت الدولة هى مصدر المعرفة، فإنه لابد من وسيط يتم به نقل هذه المعرفة، وأهم الوسائط التى يتم بها نقل المعارف تتمثل فى الصحف والكتب والتليفزيون والإذاعة والسينما والمؤسسة التعليمية، فالدولة هى أداة توجيه وتشكيل العقل وما يحمله من ثقافة، أو تصنيعه، وصياغة ثقافات الشعوب، وذلك ضمانة لبرمجة العقول وفق أهدافها وبرامجها وسياساتها، سواء على الصعيد الداخلى أو الخارجى.

وفيما يتصل بوسائط الدولة فى تشكيل العقول، أفادت الدراسة أن هناك حوالى ٧٤,٤ ٪ من مجموع عينة الدراسة فى مدينة الفيوم تقرأ الصحف اليومية فى مقابل ٢٧,٦ ٪ لا يقرءونها بانتظام. أما فى مدينة القاهرة، فنجد أن هذه النسب بلغت على التوالى ٧٢,٤ ٪، ٢٧,٦ ٪ كما أن عزوف هذه النسبة عن الاطلاع على الصحف، ربما يعود فى تقديرنا إلى عدم ثقتهم واقتناعهم بمحتوى هذه الصحف أو ربما لثقتهم الزائدة فى قدرة الصحف على تزييف الوعى.

وحول أهم الصحف المفضلة لدى عينة الدراسة فى مدينة الفيوم، نجد أن جريدة «الأهرام» قد احتلت مكانة متقدمة، إذ سجلت نحو ٥٣,٣ ٪، ثم جاءت جريدة «الأخبار» فى المرتبة الثانية بنسبة ٣٦,٩ ٪ ثم جاءت فى المرتبة الثالثة جريدة «الجمهورية» بنحو ٢٣,٩ ٪ وفيما يتصل بأهم الجرائد الحزبية، نجد أن جريدة «الوفد» تأتى فى صدر هذه الجرائد بنسبة ٢٢,٨ ٪ ثم جريدتى «الشعب» و «مايو» بنسبة ٢٠,٦ ٪، بينما احتلت «مصر الفتاة» المرتبة الأخيرة بنسبة تقدر بنحو ١٠,٨ ٪، أما بالنسبة لمدينة القاهرة، نجد أن جريدة «الأهرام» جاءت أيضا فى المقدمة بنسبة ٥٥,١ ٪ ثم فى المرتبة الثانية جاءت جريدة «الأخبار» بنسبة ٤٠,٤ ٪، أما جريدة «الجمهورية» فقد حققت نسبة متدنية، إذ تبلغ ١٤,١ ٪، أما بالنسبة للجرائد الحزبية، فنجد أن جريدة «الشعب» قد احتلت مكانة متقدمة بنسبة ٣٠,١ ٪ ثم جاءت جريدة «الوفد» فى المرتبة الثانية بنسبة تقل عن الأولى بنحو ٢,٥ ٪، وقد سجلت جريدة «الأمة» أقل المراتب بنسبة تقدر بنحو ١,٩ ٪، انظر الجدول [٢]. وحرى بى أن أوضح أن الجرائد الحزبية بما أنها تعبر عن اتجاهات أيديولوجية محددة، لذا فإنه من الممكن القول إن النسب سالفة الذكر ترتبط بشكل أو بآخر بتوجهات أيديولوجية محددة النسب سالفة الذكر ترتبط بشكل أو بآخر بتوجهات أيديولوجية محددة.

جدول رقم [٢] يوضح الصحف التى تفضل عينه الدراسة قراءتها

المدينة / اسم الصحيفة	الفيوم ك	الفيوم ٪	القاهرة ك	القاهرة ٪
الأهرام	٤٩	٥٣,٣	٨٦	٥٥,١
الأخبار	٣٤	٣٦,٩	٦٣	٤٠,٤
الجمهورية	٢٢	٢٣,٩	٢٢	١٤,١
الوفد	٢١	٢٢,٨	٤٣	٢٧,٦
الشعب	١٩	٢٠,٦	٣٦	٣٠,١
الأهالى	١٢	١٣	٣٢	٢٠,٥
مصر الفتاة	١٠	١٠,٨	١٥	٩,٦
الأمة	-	-	٣	١,٩
مايو	١٩	٢٠,٦	٣٧	٢٣,٧
أكتوبر	١١	١١,٩	٣١	١٩,٩
الحقيقة	٣	٣,٢	-	-
اللواء الإسلامى	٦	٦,٥	-	-

وحول الأبواب المقررة التى تحرص عليها عينة الدراسة فى الجرائد، فقد أوضح الجدول رقم (٣) أن الموضوعات السياسية شغلت المرتبة الأولى للعينة فى مدينة الفيوم، حيث سجلت نحو ٥٩,٨٪، ثم جاءت الموضوعات الرياضية فى المرتبة الثانية إذ سجلت نسبة تقدر بنحو ٣٦,٩٪ وقد جاءت فى المرتبة الأخيرة الموضوعات الفنية. أما بالنسبة لمدينة القاهرة فقد جاءت فى المرتبة الأولى الموضوعات السياسية أيضا، إذ سجلت نحو ٦٢,٨٪، ثم جاءت فى المرتبة الثانية الموضوعات الاقتصادية بنحو ٤٠,٤٪، ثم جاءت فى المرتبة الأخيرة الموضوعات الفنية أيضا بنحو ٧,١٪.

وبالنظر إلى أهم مصدر - من وجهة نظر الباحث - فى تشكيل العقل المصرى، ألا وهو التليفزيون الذى يفوق فى إمكاناته غيره من الوسائط الثقافية الأخرى، لما له من قدرة على غزو كل بيت والوصول حتى أماكن النوم، دون أن يتطلب ذلك جهداً أو مالا أو التزاما محددا. فمن خلال الجدول رقم (٤) ينكشف لنا أن هناك حوالى ٩٦,٤٪ من مجموع عينة الدراسة فى مجتمع الفيوم يشاهدون التليفزيون، بينما يوجد حوالى ٣,٣٪ لا يشاهدونه. وبالنظر الى مجتمع الدراسة فى مدينة القاهرة نجد أن حوالى ٨٣,٩٪ يشاهدون التليفزيون، وأن حوالى ١٦,١٪ عكس ذلك.

جدول رقم (٣) يوضح

الأبواب المقررة التى تحرص عينة الدراسة على قراءتها فى الجرائد

المدينة / الأبواب المقررة	الفيوم		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
سياسية	٥٥	٥٩,٨	٩٨	٦٢,٨
اقتصادية	٣٢	٣٤,٨	٦٣	٤٠,٤
ثقافية	٢٦	٢٨,٣	٥٨	٣٧,٢
اجتماعية	٢٠	٢١,٧	٤٣	٢٧,٦
رياضية	٣٤	٣٦,٩	٢٥	١٦,
فنية	١٤	١٥,٢	١١	٧,١
حوادث	٢٣	٢٥	١٣	٨,٣

جدول [رقم ٤] يوضح مشاهدة عينة الدراسة للتليفزيون

المدينة / الاستجابة	الفيوم		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
نعم	٨٩	٩٦,٧	١٣١	٨٣,٩
لا	٣	٣,٣	٢٥	١٦,١
المجموع	٩٢	١٠٠	١٥٦	١٠٠

وعن أهم البرامج التى يتابعونها عبر الشاشة الصغيرة، نجد أنها انحصرت فى البرامج الإخبارية والدينية، والثقافية والأفلام، والمسرحيات، والبرامج الرياضية، والأغنيات، والبرامج الترفيهية، وقد تنوعت استجابات عينة الدراسة فيما يتصل بأسماء البرامج(١٦) والمدقق فى طبيعة البرامج يستطيع أن يستدل على أنها ابتعدت عن البرامج الاقتصاديه والسياسية الجادة التى من شأنها أن توسع أو تزيد من عمليات الوعى الاجتماعى على المستوى القومى أو حتى الوعى الذاتى بالمصالح الاجتماعية. وقد أوضحت عينة الدراسة أيضا، أنهم يفضلون مشاهدة هذه البرامج - التى أشرنا إليها - لمجموعة من الأسباب الآتية:

أولا: أنها تهتم بالوعى الدينى والعلمى، كما أنها تزيد من المعارف المتصلة بالأمور الفقهية.

ثانيا: أنها تناقش التاريخ الاجتماعى الذى يفتقد إلى معرفته من خلال الدراسة الجامعية.

ثالثا: أنها تسهم فى إضافة جو من المرح والترفيه على المشاهدين.

رابعا: أنها تربط الأفراد بما يحدث فى العالم خاصة فى متابعة الأحداث السياسية والثقافية والاقتصادية.

وحول ما إذا كانت الدراسة تقضى وقتا طويلا أمام شاشات التليفزيون، فقد أوضحت الدراسة الميدانية أن هناك حوالى ٥٣,٣٪ فى مدينة الفيوم يفعلون ذلك، فى مقابل أن هناك ٤٦,٧٪ لاينفقون الوقت الكبير أمام التليفزيون. أما فى مدينة القاهرة، فإن هناك حوالى ٦٢,٨٪ يقضون وقتا طويلا فى مشاهدة التليفزيون، بينما نجد أن حوالى ٣٧,١٪ عكس ذلك تماما. المدقق فى هذه النسب يستطيع أن يقف على حقيقه باهرة للعيان، مؤداها، أن هناك نسبه كبيرة من عينة الدراسة تهدر وقتها فى مشاهدة التليفزيون، ويجعلهم أسرى له، دون الاستفادة منه، فضلا عما يقوم به من تزييف لوعيهم، أضف إلى ذلك - أن مشاهدة التليفزيون تعد أقل مصادر تكوّن الثقافه تكلفة من حيث الوقت والمال والجهد(١٧).

وإذا تعرضنا إلى مصدر آخر من مصادر تكون الثقافة، ألا وهو الكتاب، نجد أن هناك حوالى ٦٩,٦٪ فى مدينة الفيوم يقرءون الكتب، بينما هناك حوالى٣٠,٨٪ توجد قطيعة بينهم وبين الكتاب. إن ارتفاع هذه النسبة إلى [حوالى الثلث] تعود فى تصورنا إلى ارتفاع ثمن الكتاب وندرته فضلا عن عدم وجود مصادر أخرى مثل المكتبات العامة، يمكن الحصول منها على الكتب، أما فى مدينة القاهرة، فنجد أن هناك نسبة كبيرة تتعامل مع الكتاب، وهذه بلغت نحو ٩٧,٤٪، بينما كان من لايقرأ الكتب حوالى ٢,٦٪ فقط، وهذه تعد نسبه قليلة جداً، ويمكن إرجاع ذلك الى أن القاهرة تعد بالنسبة لبقية أماكن الجمهورية هى منارة التنوير حيث الكُتّاب والكتاب. وفيما يتصل بنوعية الكتب التى تتعامل معها عينة الدراسة نجد أن الكتب الدينية قد احتلت المرتبة الأولى فى مدينة الفيوم بنسبة تقدر بنحو ٣٥,٩٪ [أى ما يزيد عن ثلث العينة] ثم جاءت فى المرتبه الثانية الكتب السياسية بنسبة ٢٣,٤٪، ثم جاءت فى المرتبة الثالثة الكتب الفنيه والأدبية بنسبة ١٢,٥٪ انظر الجدول رقم [٥]. ومن الجدول نفسه يتضح أنه فى مدينة القاهرة حظيت الكتب السياسية بالمرتبة الأولى بنسبة ٣٤,٩٪، أما المرتبة الثانية فكانت من نصيب الكتب الدينية بنحو٢٥٪ أما المرتبة الأخيرة فقد كانت من نصيب الكتب الفنية والأدبية بنسبه ٣,٣٪.

جدول رقم [٥] يوضح نوعية الكتب التى يقرءونها في عينة الدراسة

المدينة / الاستجابات	الفيوم		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
سياسية	١٥	٢٣,٤	٥٣	٣٤,٩
اقتصادية	٥	٧,٨	١٨	١١,٨
ثقافية	٨	١٢,٥	٢٩	١٩,١
دينية	٢٣	٣٥,٩	٥	٣,٣
فنية	٨	١٢,٥	٣٨	٢٥
أخرى تذكر				
رياضة	--	-		
قانونية	٤	٦,٢	٩	٥,٩
تاريخيه	٢	٣,١	-	-
عسكرية	١	١,٥	-	-

التبعية الثقافية

ومع آخر التقنيات المستخدمة فى تكوين أو صياغة العقل فى مصر، أوضحت عينة الدراسة فى مدينة الفيوم أن حوالى ثلثى العينة [٦٣,١ ٪] لا يملكون جهاز فيديو، وأن ما يزيد عن الثلث قليلا [٣٦,٩ ٪] يمتلكونه. أما فى مدينة القاهرة فنجد عكس ذلك، إذ إن من يمتلك الفيديو كانوا حوالى ثلثى العينة [٦٦ ٪]، وأن من لايمتلكه كان حوالى الثلث تقريبا [٣٤ ٪]. إن ذلك يعود فى تصورنا الى المستوى الاقتصادى الاجتماعى، الذى أضحى عاملا حاكما فى اقتناء مثل هذه التقنيات التى تتحكم فى أسعارها ليست آليات السوق، وإنما البرجوازية العالمية والمحلية «الكومبرادور» معا.

ولتحديد عدد الساعات التى يقضيها أفراد عينة الدراسة أمام جهاز الفيديو، انظر الجدول رقم [٦]، [٥] نجد أنه فى مدينة الفيوم، أن من يقضى ساعتين قد احتلوا المرتبة الأولى نسبة تقدر بنحو ٤٤,١ ٪، وأن من يقضى ساعة واحدة قد جاءوا فى المرتبة الثانية بنسبة تقدر بنحو ٢٦,٥ ٪، وأن من يقضى أكثر من ثلاث ساعات قد احتلوا المرتبة الثالثة بنسبة تقدر بحوالى ١٤,٧ ٪ أما المرتبة الأخيرة فقد حظى بها من يقضى ثلاث ساعات فقط بنسبة تقدر بنحو ٥,٩ ٪، أما بالنسبه لمدينة القاهرة، فنجد أن من يقضى ثلاث ساعات قد بلغوا نحو ٤١,٧ ٪ ثم جاء فى المرتبة الثالثة من يقضى أكثر من ثلاث ساعات ١٢,٦ ٪، أما المرتبة الأخيرة فنجد أنها كانت من نصيب من يقضى ساعة واحدة، حيث كانت نسبتها نحو ١١,٧ ٪.

جدول رقم [٦] يوضح المدة التى يقضيها عينة الدراسة أمام جهاز الفيديو

المدينة / الاستجابات	الفيوم٪		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
ساعه	٩	٢٦,٥	١٢	١١,٧
ساعتان	١٥	٤٤,١	٣٥	٣٣,٩
ثلاث ساعات	٢	٥,٩	٤٣	٤١,٧
اكثر من ثلاث ساعات	٥	١٤,٧	١٣	١٢,٦
المجموع	٣٤	١٠٠	١٠٣	١٠٠

والمدقق فى البيانات السابقة، يمكنه القول إن الفيديو يستحوذ على قسط كبير من الوقت فى قضاء الوقت، أو بمعنى آخر، إنه يسرق الوقت، وإن هذا الوقت يخلق من خلال عملية تفاعل بين الفرد والفيديو مجموعة من القيم والاتجاهات والمعتقدات الجديدة التى يكتسبها الفرد عن طريقه.

وحول عدد الأفلام التى تشاهدها عينة الدراسة فى اليوم الواحد يتضح من الجدول رقم [٧]، أنه فى مجتمع الفيوم قد حظى من يشاهد فيلما واحداً بنسبة ٧٠,٦ ٪ واحتل المرتبة الأولى، أما المرتبة الثانية فقد كانت من نصيب من يشاهد فيلمين، وكانت نسبتهم ١٧,٦ ٪، أما المرتبة الثالثة فكانت لمن يشاهد ثلاثة أفلام، وكانت نسبتهم حوالى ٨,٨ ٪، أما المرتبة الأخيرة فكانت من نصيب من يشاهد أكثر من ثلاثة أفلام وكانت نسبتهم نحو ٢,٩ ٪. أما بالنسبة لعينة الدراسة فى مجتمع القاهرة، فنجد أن المرتبة الأولى شغلها من يشاهد فيلمين وكانت نسبتهم نحو ٤٠,٨ ٪، أما المرتبة الثانية فكانت لمن يشاهد فيلما واحداً بنسبة ٣٦,٩ ٪، ثم جاءت فى المرتبة الثالثة، من يشاهد ثلاثة أفلام، وكانت نسبتهم نحو ١٨,٤ ٪. أما المرتبة الأخيرة فكانت من نصيب من يشاهد أكثر من ثلاثة أفلام وكانت نسبتهم نحو ٣,٩ ٪. ومن استعراض نسب الجدول نفسه، يتضح أن الڤيديو يغتال أوقات عينة الدراسة، كما أن الڤيديو لم يستحوذ على نصيب الأسد من أوقات عينة الدراسة بينما كان ذلك الوضع على العكس من ذلك فى مدينة القاهرة.

جدول رقم [٧] يوضح عدد الأفلام التى تشاهدها عينة الدراسة

المدينة / الاستجابات	الفيوم٪		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
واحد	٢٤	٧٠,٦	٣٨	٣٦,٩
اثنان	٦	١٧,٦	٤٢	٤٠,٨
ثلاثة	٣	٨,٨	١٩	١٨,٤
أكثر من ثلاثة	١	٢,٩	٤	٣,٩
المجموع	٣٤	١٠٠	١٠٣	١٠٠

أما بالنسبة لنوعية الأفلام التى تفضل مشاهدتها عينة الدراسة، ففى مدينة الفيوم تبين أن أهمها كان يتمحور فى أفلام المغامرات وقد مثلت حوالى ٣٥,٣ ٪ من استجابات عينة الدراسة، ثم حققت المركز الثانى مجموعة الأفلام البوليسية والعنف، بنسبه تمثل نحو ٢٦,٥ ٪، ثم جاءت فى المرتبه الثالثة الأفلام الاجتماعية بنحو ١٤,٧ ٪، ثم أفلام الفضاء والخيال العلمى بنسبة ١١,٨ ٪، والأفلام التاريخية بنحو ٨,٨ ٪، أما آخر هذه الأفلام فكانت من نصيب الأفلام الجنسية بنحو ٢,٩ ٪. أما فى مدينة القاهرة، فنجد أن أهمها كان يتمثل فى الأفلام الاجتماعية والدرامية، إذ احتلت مقدمة رغبات عينة الدراسة بنحو ٢٢,٣ ٪، ثم جاءت الأفلام البوليسية والعنف بنسبة ٢١,٤ ٪ ثم أفلام المغامرات بنسبة ١٣,٦ ٪، ثم الأفلام التاريخية بنسبة ١٣,٥ ٪، ثم أفلام الفضاء والخيال العلمى بنسبة ١١,٦ ٪، ثم الأفلام الجنسية بنسبة ٩,٧ ٪. إن ما سبق من تحديد لنوعية الأفلام التى تفضلها عينة الدراسة، يمكن أن يفيدنا فى التعرف على التأثير غير المباشر من خلال ما يعرض، ومن ثم يمكن عن طريقها تحديد مدى تأثير الأفلام، ناهيك عن الوقوف إلى أى مدى تؤثر البيئة فى اختيار نوعية الأفلام.

وعن الأشياء التى يمكن أن يتعلمها الشباب من أفلام الڤيديو، فوفقا للجدول رقم [٨]، نجد أنها جاءت على النحو التالى: زيادة المعلومات وتوسيع الأفق والإدراك فى المرتبة الأولى بنسبة ٥٨,٣ ٪، ثم التعرف على المشكلات الاجتماعية فى المرتبة الثانية بنسبة ٤٣,٦ ٪، أما المرتبة الثالثه فجاءت الاستفادة من لغة وثقافة البلدان الأخرى بنحو

٣٠,٧٪، ثم التعرف على كيفية حل المشكلات الاجتماعية بنحو ٢٧,٦٪، ثم التعامل مع الآخرين فى الحياة بنسبة ٢٢,٤٪، والتعرف على المجتمعات الأخرى بنسبة ١٧,٣٪، وأخيراً التعرف على العادات والتقاليد فى المجتمعات الأخرى بنسبة ٧,٧٪. وإذا كانت هذه النسب تخص مدينة القاهرة، فإن استجابات عينة الدراسة فى مدينة الفيوم نجدها تباينت عما هو سائد فى الفيوم، إذ احتلت زيادة المعلومات وتوسيع الأفق والإدراك نحو ٧٠,٧٪، ثم جاء التعرف على المجتمعات الأخرى بنحو ٥٣,٣٪، ثم التعرف على المشكلات الاجتماعية بنحو ٤٠,٢٪، ثم التعرف على العادات والتقاليد فى المجتمعات الأخرى بنحو ٣١,٥٪، ثم حقق كل من التعامل مع الآخرين فى الحياة، وكيفية حل المشكلات على نسبة تقدر بنحو ١٤,١٪، ثم جاءت فى المرتبة الأخيرة الاستفادة من لغة وثقافة البلدان الأخرى بنسبة ٦,٥٪. والمدقق فى النسب سالفة الذكر يستطيع أن يستدل منها على مزايا الفيديو فى مجتمعى الدراسة؛ تلك التى تتركز فى تعلم بعض المبادئ الاجتماعية وتوسيع الإدراك وزيادة الوعى وتعلم الثقافة والعادات الجديدة بالإضافة الى تعلم أشياء جديدة تمكنهم من التعامل مع مشكلاتهم الاجتماعية بطريقة جديدة.

جدول رقم [٨] يوضح الأشياء التى يتعلمها الشباب من الفيديو

البلد / الاستجابات	الفيوم ك	الفيوم ٪	القاهرة ك	القاهرة ٪
زيادة المعلومات وتوسيع الأفق والإدراك والثقافة	٩١	٥٨,٣	٨٦	٧٠,٧
التعرف على المشكلات الاجتماعية	٦٨	٤٣,١	٣٧	٤٠,٢
التعرف على كيفية حل المشكلات الاجتماعية	٤٣	٢٧,٦	١٣	١٤,١
التعامل مع الآخرين فى الحياة الاجتماعية	٣٥	٢٢,٤	١٣	١٤,١
التعرف على المجتمعات الأخرى	٢٧	١٧,٣	٤٩	٥٣,٣
الاستفادة من لغة وثقافة البلدان الأخرى	٢٨	٣٠,٧	٢٩	٣١,٥
التعرف على العادات والتقاليد فى المجتمعات الأخرى	١٢	٧,٧	٢٩	٣١,٥

وإذا كنا قد أوضحنا مزايا الفيديو من وجهة نظر الباحث فى عينة الدراسة، فإن عيوبه تتلخص بالنسبة لمجتمع الفيوم فى الانشغال عن الاستذكار أو العمل بنسبة ٣٠٪، ثم تضييع الوقت بنسبة ٢١,٧٪، ثم انحراف الشباب وفساد الأخلاق وتسمم العقول بنسبة ٤٦,٧٪، والإدمان والكسل بنسبة ١٣٪، فإننا نجد هذه النسب على التوالى فى مجتمع القاهرة كما يلى: ٩,٨٪، ٢١,٢٪، ٤٩,٤٪، ٢٨,٨٪، ٤٠,٤٪.

وإذا كان الجدول رقم [٨] قد أوضح مزايا الفيديو، فإن عيوبه تتركز فى انحراف الشباب وفساد الأخلاق واقتباس عادات لاتتوافق مع مجتمعنا، أى أن ثمة وعيًا اجتماعيًا فى تحديد المزايا والعيوب. والمتفحص بدقة لكل من المزايا والعيوب، يجد أنه أمام جهاز خطير يستطيع أن يؤثر بشكل بالغ فى الجيل الجديد، ويجعل منه عقبة كئوداً أمام عمليات التنمية.

وعن أفضل وسائل الإعلام فى تثقيف الناس، ترى عينة الدراسة فى مدينة الفيوم أن الإذاعة هى أفضل الوسائل من حيث التثقيف [٤٦,٧٪]، بينما أقلها هو الفيديو [٢,١٪]، بينما يرى [٥٣,٣٪] أنه لاتوجد وسيلة إعلامية واحدة تلعب دوراً مؤثراً فى تثقيف الناس. أى أن وسائل الإعلام تلعب دوراً مضاداً فى الثقافة، وبالنظر الى مجتمع القاهرة نجد أن الفيديو يعد أهم وسيلة فى تثقيف الناس [٤٨,٧٪]، بينما أقلها هى الإذاعة [١٨,٦]، بينما يرى [٧,١٪] من مجموع العينة أنه لاتوجد وسيلة واحدة تؤثر فى ثقافة الناس. من هذه النسب يتضح أن عينة مجتمع القاهرة تخالف مجتمع الفيوم فى تصوراتهم نحو أفضل وسائل الإعلام فى ثقافة الناس، وأزعم أن ذلك يعود إلى طبيعة واختلاف عينة المجتمعين من حيث العادات والتقاليد والمستوى الاقتصادى والاجتماعى وحتى الوعى الاجتماعى.

جدول رقم [٩] يوضح أفضل وسائل الإعلام فى تثقيف الناس، يسمح بأكثر من استجابة،

البلد / الاستجابات	الفيوم ك	الفيوم ٪	القاهرة ك	القاهرة ٪
الإذاعة	٤٣	٤٦,٧	٢٩	١٨,٦
الصحافة	٣٥	٣٨	٧٣	٤٧,٨
التليفزيون	٢٧	٢٩,٣	٥١	٣٢,٧
الفيديو	٢	٢,١	٦٧	٤٨,٧
لايوجد	٤٩	٥٣,٣	١١	٧,١

ثانيا: وسائط الإعلام والتبعية الثقافية:

يرى هيربرت شيلر، أنه إذا كانت الرأسمالية العالمية تسعى إلى فرض سيطرتها على الواقع الاجتماعى الاقتصادى للبلدان النامية، وتعمل على تحطيم الحواجز القومية، فإنها فى الإطار الثقافى، تعمل على توظيف الثقافة على الصعيد العالمى لخدمة أهدافها، أو بمعنى آخر، تسعى إلى جعل الثقافة أحد محاور استراتيجيتها. فوسائط الثقافة ما هى إلا امتداد للاستراتيجية الاستعمارية فى مواجهة الدفاع عن الهوية الثقافية[١٨].

ولما كانت وسائل الإعلام تدخل فى إطار الوسائط الثقافية، فإننا فى هذا الجزء نحاول الكشف من خلال عينة الدراسة عن العلاقه بين وسائط الإعلام بالتبعية الثقافية، فحول ما إذا كانت ماتقدمه وسائل الإعلام يتوافق مع طبيعتنا وثقافتنا وقيمنا، فد أفادت الدراسة الميدانية فى مدينة الفيوم أن حوالى الثلث [٣٢,٦٪] يرون أنها تتوافق بينما نجد أن هناك حوالى ثلثى عينة الدراسة يرون أنه لاتتوافق، وبالنظر الى مجتمع القاهرة، نجد أن هناك حوالى خمسى عينة الدراسة [٤٢,٩٪] يرون أنه تتوافق بينما نجد أن هناك حوالى النصف ويزيد [٥٧,١٪] يرون أنها لاتتوافق، والمدقق فى هذه النسب يجد أنه يبعد بوضوح عن طبيعة الثقافة الريفية، فضلا عن التوجهات القيمية المحافظة التى تتميز بها الثقافات الريفية.

وعلى الرغم من أن هناك موقفًا محدداً من وسائل الإعلام، يختلف باختلاف الموقع الجغرافى، فإن هناك أيضا موقفا اجتماعيًا من قضية قيام وسائل الإعلام بدورها الثقافى، وفى إطار ذلك ترى عينة الدراسة فى مجتمع الفيوم أن هناك حوالى ٧٠,٧٪ يرون أن وسائل الإعلام تشوه الثقافة المصرية والإسلامية الأصيلة بينما يرى حوالى ٢٩,٣٪ عكس ذلك. وبالنظر إلى هذه النسب فى مجتمع القاهرة، نجد أنها بلغت على التوالى نحو ٧١,٨٪، ٢٨,٢٪، والمدقق فى هذه النسب يجد أنها ولأول مرة يحدث شبه اتفاق بين عينتى الدراسة، برغم اختلاف المكان والبيئة. إن ذلك يدلنا بشكل

التبعية الثقافية

قاطع على عدم قيام وسائل الإعلام بدورها الثقافى الحقيقى، الذى وإن دل، إنما يدل على تزييف الواقع وتقديمها لثقافة لاتنبع من واقعنا الاجتماعى الأصيل.

وللوقوف على طبيعة الغزو الثقافى من خلال آراء عينة الدراسة، يتضح من خلال الجدول التالى، أننا لانعرف عن الغرب مثلما يعرف عنا، أى أن الاستشراق يزيد من عملية الاستغراب، ويوضح الجدول أيضاً، أن هناك حوالى ٩٠,٢ ٪ فى مجتمع الفيوم يرون أننا لانعرف عن الغرب مثلما يعرف هو عنا، فى مقابل ٩,٨ ٪ يرون عكس ذلك، وبالنظر إلى مجتمع القاهرة نجد أن حوالى ٨٩,٨ ٪ يرون أنه لايشكل جزءاً كبيراً فى معارفنا، بينما يرى ١٠,٢ ٪ أننا نعرف عن الغرب مثلما يعرفون هم عنا، والمدقق فى حقيقة الأرقام السابقة يستطيع أن يستدل على عدم وجود فوارق قاطعة فى آراء مجتمعى الدراسة، تلك التى توضح وجود ثوابت. مهما اختلفت طبيعة الثقافه والبيئة - فيما يتصل بحقيقة الآخر، أقصد هنا الغرب أو الاستعمار الذى يسعى دائما إلى تكوين مجموعة المعارف التى تمكنه من الغزو والسيطرة الاقتصادية، فضلا عن ربط مجتمعاتنا بفلك تبعيته. إن عدم معرفتنا بالغرب يجعلنا دائما عرضة لاستنزاف دائم ومستمر، فضلا عن وأد كل محاولات التقدم والتحديث.

جدول رقم [٩] يوضح رأى عينة الدراسة فى مدى معرفتنا بالغرب

البلد / الاستجابات	الفيوم		القاهرة	
	ك	٪	ك	٪
نعم	٩	٩,٨	٤٤	١٠,٢
لا	٨٣	٩٠,٢	١١٢	٨٩,٨
المجموع	٩٢	١٠٠	١٥٦	١٠٠

وحول ما إذا كان الإعلام بشكله الحالى يؤدى إلى الاستقلال أم إلى التبعية، أفادت عينة الدراسة أن الإعلام يؤدى إلى التبعية. فبالنظر إلى مجتمع الفيوم، نجد أن هناك حوالى ٩٦,٧ ٪ يرون أن وسائل الإعلام وما تقدمه من برامج تؤدى إلى ربط المجتمع المصرى بآليات التبعية. بينما يرى حوالى ٣,٣ ٪ أن الإعلام المصرى لايؤدى إلى التبعية، أما فى مجتمع القاهرة، فمثلا نجد اختلافا واضحا فى نسب الاستجابات إذ نجد أن هناك حوالى ٨٨,٤ ٪ يرون أنها تؤدى إلى التبعية، بينما يرى حوالى ١١,٤ ٪ عكس ذلك أى أنها تؤدى إلى الاستقلال. إن ذلك يعبر بشكل فج عن الوعى الاجتماعى الذى عجزت وسائل الإعلام عن تزييفه لدى الأغلبية من عينة الدراسة فى الفيوم والقاهرة، فضلا عن قيام وسائط الإعلام بدور غير وطنى يتمثل فى جر المجتمع المصرى برمته إلى فلك المنظومة العالمية.

وفيما يتصل بمصداقية أجهزة الاعلام المصرية لدى عينة الدراسة، أفادت الدراسة الميدانية أن حوالى ثلث عينة الدراسة فى الفيوم [٦٧,٤ ٪] يفضلون أن يستقوا معلوماتهم وخاصة الأخبار من وسائل الإعلام الغربى، وأن هناك حوالى ثلث العينة [٣٥,٩ ٪] تفضل أن تستقبل الأخبار من الإعلام المصرى بينما نجد أن هناك ٧,٦ ٪ يفضلون أن يستقوها من الاثنين معا. وبالنظر إلى عينة القاهرة نجدها كانت على التوالى ٤٩,٤ ٪، ٢١,٨ ٪، ٢٨,٨ ٪، إن ذلك يدلنا على ضعف الثقة بأجهزة الإعلام المصرية، ودورها فى تزييف الوعى الاجتماعى، وحجب الأخبار وعدم تقديمها بطريقة موضوعية، ناهيك عن انحيازها المطلق للسلطة لا للجماهير.

وإذا ما كانت الدراسة الراهنة بصدد التعرف على دور وسائل الإعلام فى جر المجتمع المصرى إلى فلك التبعية الرأسمالية، فإنه من المفيد هنا أن نتعرف على آراء المبحوثين فى دور الإعلام فى الحفاظ على ما يسمى بالاستقلال الثقافى، وفى إطار ذلك تكشف لنا الدراسة الميدانية عن أن هناك حوالى ٨٨,٥ ٪ فى مجتمع الفيوم يرون أن السياسات الإعلامية لاتحقق ذلك بل تزيد من واقع التبعية، وفى المجتمع نفسه يرى ١١,٥ ٪ أن سياسات الإعلام المصرى تفضى إلى ما يسمى بالاستقلال الثقافى، وبالنظر إلى مجتمع القاهرة نجد أن هذه النسب على التوالى بلغت نحو ٨٦,٤ ٪، ١٣,٦ ٪، أى أن ثمة اتفاقًا بين عينة الدراسة على أن السياسات الإعلامية تعمل على مزيد من سيطرة الغرب علينا، أو هى بالأحرى إحدى الآليات التى تعمل على تثبيت الواقع التبعى. إن ذلك يكشف بجلاء عن الدور الذى يلعبه الإعلام فى سيادة ما يسمى بالتبعية الثقافية، أو بكلام آخر، أى أن ثمه علاقة موجبة بين الإعلام ووسائطه وما يسمى بالاستتباع الثقافى.

التعليم والأمن الثقافى:

يعتبر مفهوم الأمن الثقافى من المفاهيم المحورية التى تأتى فى مقابل ما يسمى بالغزو الثقافى. وانطلاقا من دور التعليم ووظيفته فى بناء هوية الأمة والحفاظ على استقلالها ومسئوليته الوطنية، فإنه يعد أحد المحاور الرئيسية التى يتضمنها مفهوم الأمن الثقافى، حيث يسعى إلى الحفاظ على مقومات وأبعاد ومظاهر الثقافة، فضلا عن دفاعه عن منطق الاستسلام والذوبان فى الثقافات الوافدة أو الدخيلة التى تهدد العقول وتشيع فيها الاغتراب.

وبمعرفة رأى عينة الدراسة فى شكل التعليم الحالى، يتضح من الجدول رقم [١٠] أن هناك حوالى ٨٠,٤ ٪ من مجموع عينة مجتمع الفيوم لايوافقون على شكل التعليم الحالى، بينما نرى مثلهم حوالى ٨٣,٣ ٪ فى مجتمع القاهرة. وإذا نظرنا إلى نسبة من يوافق على شكل التعليم الحالى فنجد أنهم بلغوا فى الفيوم حوالى ١٩,٦ ٪، أما فى القاهرة فنجد أنهم بلغوا حوالى ١٦,٧ ٪.

والمدقق فى هذه النسب لايجد هناك فروقا ساطعة برغم تباين المستوى الاقتصادى والاجتماعى والثقافى، وقرب وبعد المجتمعين من السلطة، ومن أهم صفة من صفات المجتمع المصرى التاريخية ألا وهى المركزية، وبالرغم من عدم موافقة عينة الدراسة على شكل التعليم الحالى الذى يدل بشكل واضح على انحيازه للمستويات الاجتماعية الاقتصادية المتميزة، إلا أن هناك نسبة تقترب من ٥/١ حجم العينة توافق على شكل التعليم الحالى، وذلك يرجع فى تصورنا إلى أن التعليم الحالى يتناسب مع قدراتهم المادية، هذا من جانب، ومن جانب آخر، لأن التعليم يعتبر أحد سياسات السلطة القائمة، فإنهم يتخوفون من إبداء آرائهم - كالعادة - نحوه، خاصة إذا ما عرفنا العلاقة التاريخية «الأبوية» التى تتسم بها العلاقة بين الفرد والدولة.

جدول رقم [١٠] يوضح
رأى عينة الدراسة فى شكل التعليم الحالى

البلد / الاستجابة	الفيوم ك	الفيوم %	القاهرة ك	القاهرة %
نعم	١٨	١٩,٦	٢٦	١٦,٧
لا	٧٤	٨٠,٤	١٣٠	٨٣,٣
المجموع	٩٢	١٠٠	١٥٦	١٠٠

وللوقوف على مدى تأمين التعليم فى مصر بمناهجه الحالية للاستقلال الثقافى، أفادت الدراسة الميدانية أن حوالى ٧٩,٧٪ فى مدينة الفيوم يرون أنه لايحقق الاستقلال الثقافى، بينما نجد حوالى ٢٠,٣٪ يرون أن التعليم يقوم بتأمين الاستقلال الثقافى، أما فى مجتمع القاهرة فنجد أن هذه النسب كانت على التوالى ٨٨,٦٪، ١١,٤٪. إن طبيعة هذه النسب إذا ما قورنت بمثيلتها التى وردت فى الجدول السالف، يمكن أن يكشف عن فروق ليست كبيرة بينها. ففى الوقت الذى توافق فيه نسبة غير كبيرة على شكل التعليم القائم فى مصر، نجد أنها ترى أن التعليم ومناهجه الحالية لاتحقق ما يسمى بالاستقلال الثقافى، وأزعم أن ذلك يرجع إلى الوعى الذى يتحلى به عينة الدراسة وفهمها لانحيازات التعليم الطبقية، وانتشار المدارس الأجنبية، فضلا عن استيراد تكنولوجيا التعليم من الغرب، وإشراف الولايات المتحدة الأمريكية على وضع البرامج والمناهج التعليمية.

ولمعرفة رأى عينة الدراسة فى تطوير المناهج الدراسية وفق الثقافة الغربية، أوضحت الدراسة الميدانية أنه يوجد فى مدينة الفيوم نسبة كبيرة من العينة لاتوافق على ذلك [٨٣,٩٪] فى مقابل [٦,١٪] يوافقون على ذلك، وهذا يعود إلى تمسك معظم عينة الدراسة بثقافتنا العربية الأصيلة. وبالنظر إلى عينة الدراسة فى مدينة القاهرة، لانجد اختلافا بينا بينها وبين مجتمع الفيوم، إذ نجد أن نسبة من يوافق على ذلك بلغوا ٨٥,٣٪، بينما من لم يوافق نجدهم بلغوا نحو ١٤,٧٪.

وإذا كان ذلك على مستوى المدارس فى مصر، فعلى مستوى الجامعة أوضحت الدراسة الراهنة أن عينة الدراسة لاتوافق على زيادة عدد الجامعات الأجنبية فى مصر، فعلى مستوى مدينة الفيوم نجد أن نسبة ١٠٠٪ لاتوافق على زيادة الجامعات الأجنبية فى مصر، بينما فى مدينة القاهرة نجد أن هذه النسبة انخفضت بنسبه ٨,٧٪، وهى نسبة لاتوافق على زيادة أعداد الجامعات الأجنبية(١٩). إن هذه النسب تدل على تأكيد موقف عينة الدراسة من الرموز الطبقية للتعليم، ناهيك عن موقفها من كل شيء أجنبى يسعى إلى تقويض الاستقلال على كل الأصعدة.

ولمعرفة آراء عينة الدراسة فى إجراء البحوث العلمية المشتركة مع البلدان الغربية وخاصة مع أمريكا وإسرائيل، أفادت الدراسة أن نسبة كبيرة من عينة الدراسة لا توافق على ذلك. ففى مدينة الفيوم نجد أن نسبة ٩٧,٣٪ لا يوافقون على ذلك. بينما نجد أن هذه النسبة بلغت فى مدينة القاهرة نحو ٩٥,٥٪. إن هذه النسب تكشف بوضوح عن عينة الدراسة ضد الحملة الواسعة التى شهدتها مصر منذ السبعينيات لدراسة ومسح الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والديموجرافية والإدارية فى مصر من خلال العيون الأمريكية، أو ما يسمى «بوصف مصر بالأمريكانى»، تلك التى تلعب دوراً مهمًا فى خدمة الاستراتيجية الأمريكية، التى تسعى بكل آلياتها لاختراق العقل المصرى(٢٠).

وفى إطار الواقع التابع يلاحظ دائمًا أن التابع يتماهى مع المتبوع، وأن السيد ينمى دائما نظرة متخلفة لدى الإنسان المقهور، كى يستمر بالاحتفاظ بامتيازاته، أى أن هناك ما يسمى بالمحاكاة للمظاهر الخارجية للتقدم ولكن فى جانبها الاستهلاكى، دون الوصول إلى البعد الإنتاجى، وهذا ما يطلق عليه فى علم اجتماع التنمية والتخلف «بأثر الاستعراض»(٢١). والواقع أن ذلك يتفق دائما مع قول ابن خلدون، فى أن المغلوب دائما مولع بتقليد الغالب(٢٢)، لذا يدفعنا القول فى هذا الإطار أن السمات الثقافية تنتقل من المسيطر إلى الخاضع. إن ذلك يفيدنا فى ملاحظة قيام كثير من المحال التجارية باستبدال واجهاتها بأسماء غربية غير نابعة من سماتنا الثقافية، وللوقوف على ذلك «انظر الجدولين التاليين، فقد قام الباحث بحصر مجموعة من المحال فى مواقع تجارية فى كل من الفيوم والقاهرة(٢٣).

جدول رقم (١١) يوضح أسماء المحال التجارية فى مدينة الفيوم

المكان	اسماء المحال بالفيوم
الممر التجارى	دعاء الأندلس، معرض الشرق، بوسى كات، الإبيارى، رفاعى.
الدور الأول والثانى والثالث	الصالون الأبيض، فاشون، دياب، جنتلمان، حمادة، نيو شيك، 2000 ، ياسمينا، المحروسة، رشا، الشرو، حبيبة، كريستال، لبنى، داليا، وحسن، معرض عزت، 200 M، زينة، الجوخ، فضيات حمادة، أسباورى، آده، دكتور M، كوكا، سارة بيلا، كلف العروسة، الهوارى، ميرامار، بسمة، اللواء، الفالح، الأمانة، مون لايت، ريفيرا، بوسى، دانى، بيت الرياضة.

التبعية الثقافية

جدول رقم (١٢)
يوضح أسماء المحال التجارية فى مدينة القاهرة التى تستبدل واجهاتها بأسماء غربية

اسم الشارع	أسماء المحال بالفيوم
شارع إبراهيم اللقاني بضاحية مصر الجديدة «روكسي»	موناليزا، لؤلؤة روكسي، بيبي لاند، نيومان، فيروز، تك سكس، سنتر BB، شاليمار، بازار روكسي، زهرة روكسي، جاليري، مايسة السماالوطي، آريل، فيرير، استايليت، جنة الزهور، نيو روكسي بازار، سمراء، ملوك، ناتالي، حافظ وعودة، لاروزا، كوين شوز، الوحدة العربية، الزواوى، جى أ سى، SON، رألاسي، كاريدا، أبيكو، مارين، أكسفورد، مارين، نانا، كريم، ديسكو، إيمان، هاى موديلز، نجوان، المجيلي، هدد، الخشاب، أبو حيدر، بيكاديللي، اللورس، نوتوار، ميفر، سويدان إمبريال، فويدر، شيكوريل، مكس، الكونتننتال، فورم عشرى، تيفولي، جانكيل، دوكوريه، بنجو، سميرريو، بالاسي، روبانمو، للنحاس، بولك سنتر، النجار، جو هوشوز، كابري، آفو، كرامة، بنيتون، لى كوير، ليدز، جى أم، كريستال.

والمدقق فى أسماء هذه المحالات يجد أن ثمة تباينا واضحًا فى اختيارات الأسماء بالنسبة لمدينة الفيوم عنه فى مدينة القاهرة، فعلى الرغم من أن الأسماء فى مدينة الفيوم لا تستعير أسماء غربية إلا فى عدد بسيط، نجد فى مدينة القاهرة أن الأسماء الغربية تسود وتطغى دون وعى(٢٤). ويمكن تفسير ذلك فى ضوء قرب مدينة القاهرة من مركزية السلطة وسرعة تأثير الواقع التابع عليها، ناهيك عن طبيعة سيطرة الثقافة التقليدية والإسلامية على واقع الفيوم، تلك التى لا تنطبق على واقع القاهرة التى تتميز بالتنوع والتعدد نتيجة لصعوبة وتداخل التراكيب الاجتماعية.

إن الاتباع الثقافى الذى يتم من خلاله استبدال الثقافة الوطنية، يأتى من خلال تحفيز الأولى للثانية، فى ظل مناخ ثقافى عام يعتبر فيه التمرد على الثقافة والخروج على قواعد اللغة العربية من مظاهر المباهاة والفخر، إذ يحظى الأجنبى بكل الرعاية والاحترام، حتى لو كان ذلك فيه تدمير للهوية الوطنية(٢٥).

وإذا كناقد اختبرنا مدى انتقال الثقافات المستعارة، أو ما يسمى بأثر الاستعراض «ميدانيًا»، فإننا من خلال عينة الدراسة نجد أن حوالى ٨٩,٩٪ لا يوافقون على الواجهات الغربية التى تكتب على واجهات المحلات التجارية، فى مقابل حوالى ١٠,١٪ يوافقون على ذلك. وإذا كانت هذه النسب تخص عينة مدينة الفيوم، فإنه فى إطار مدينة القاهرة نجد أن هذه النسب تكاد تكون نفسها إذ حققت نحو ٨٧,٨٪، ١٢,٢٪.

وإذا كنا قد أوضحنا خلال عرض أهم نتائج الدراسة الراهنة، كيف تصوغ المراكز العالمية الآليات الثقافية للسيطرة على البلدان «المتخلفة»، وكيف أن الدراسة الميدانية أوضحت مدى استهجان عينة الدراسة لواقع التبعية، ومن ثم أخذهم موقفا مناهضا من آلياتها، برغم اختلاف السمات الثقافية، وفى إطار ذلك فهم يرون أيضًا أنه يمكن مقاومة سيطرة الغرب على ثقافتنا من خلال ما يلى: فعلى مستوى مدينة الفيوم، الرجوع إلى الإسلام ٧٢,٨٪، الدفاع عن القيم الإسلامية الأصيلة ٥٨,٧٪، قطع العلاقات مع أمريكا وإسرائيل ٥٦,٥٪، وتغيير البناء الاقتصادى والاجتماعى السائد ٤٦,٧٪، ووقف عرض الأفلام والمسلسلات الأجنبية ٤٤,٦٪، وربط الثقافة القومية بالتراث الإسلامى ٢٧,١٪.

أما على مستوى مدينة القاهرة فنجد أن مقاومة سيطرة الغرب على ثقافتنا يمكن أن تكون من خلال ما يلى: تغيير البناء الاقتصادى والاجتماعى السائد ٧٣,٧٪، قطع العلاقات مع أمريكا وإسرائيل ٦٢,١٪، إيقاف المعاهدات الخاصة مع الجامعات الغربية ١٤,٧٪، وقف عرض الأفلام والمسلسلات الأجنبية ٩,٨٪، والدفاع عن القيم الإسلامية الأصيلة ٨,٣٪. والمدقق فى اختلاف ترتيب الاستجابات السابقة يستطيع أن يستدل على أى مدى يختلف الواقع الثقافى، ذلك الذى يشكل الوعى الثقافى لعينة الدراسة.

بدلا من الخاتمة:

فى نهاية عرض نتائج هذه الدراسة، يمكن القول إن الواقع الثقافى فى المجتمع المصرى، هو ثمرة محاولات اختراق الرأسمالية العالمية، تلك التى جاهدت - ولاتزال - من أجل خلق القيم الرأسمالية التى تسمح باستمرارية تبعية الواقع المصرى فى إطار ما يسمى بالمنظومة الدولية. إن الاستراتيجية الرأسمالية - بشكل أو بآخر - تسعى إلى وجود نسق من القيم والسلوك والعادات والتقاليد، التى تسمح بانخراط المجتمع المصرى فى قسمة العمل الدولية. وحرى بنا أن نشير إلى أن الاختراق الرأسمالى للمجتمع المصرى لم يأخذ شكلا واحداً ووحيداً، عبر تاريخه الطويل، بل أخذ أشكالا متعددة.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح أن محاولات الاستتباع الثقافى للمجتمع المصرى تسعى إلى فرض مجموعة من الأهداف أهمها، أولا: إشاعة ما يسمى بالاغتراب اللغوى والثقافى، ثانيًا: طمس معالم الهوية الوطنية، ثالثا: إغراق المجتمع المصرى بنتاج استهلاكى يعزز من خلاله الوطنية وتحويلها من عنصر استنهاض وطنى وقومى، إلى خطاب يسعى إلى تهميش العقل حتى يسهل غزوه وتبعيته. إن هذه الثقافة فى تعبير آخر، ما هى إلا ثقافة إنتاج التبعية الكاملة، وثقافة قمع الإنسان من خلال ما يسمى بقطاع التجارة السياسية.

إن الاستتباع الثقافى ما هو إلا محاولة لتقييد الإرادة الوطنية وشل فعاليتها فى اتخاذ القرارات ورسم السياسات الوطنية، أو بمعنى آخر إنها عملية تسعى إلى فرض الهيمنة الرأسمالية العالمية على القرارات الوطنية بفعالية تامة، بعيداً عن منطق المصلحة الوطنية، بهدف تغليب مصالح الرأسمال العالمى عليها، أو بقول ثالث، إنها تسعى إلى إعادة إنتاج سيطرتها وفرض تبعيتها على الواقع الاجتماعى الاقتصادى القائم فى المجتمع المصرى دون الفكاك منها. ■

هوامش :

(١) عبدالله عبدالدايم: فى سبيل ثقافة عربية ذاتية: الثقافة العربية والتراث، دار الآداب الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٧، ويمكن الرجوع أيضا حول ذلك إلى:

- محمود أمين العالم، الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٠٥.

(٢) شوقى جلال: «الغزو الثقافى وتحديات الغربة فى الزمان والمكان، المنار (مجلة)، العدد ٢٦ - ٢٧، القاهرة، فبراير - مارس ١٩٨٧، ص ص ١٢٤ - ١٢٦.

(٣) مسعود ضاهر: مجابهة الغزو الثقافى الإمبريالى للمشرق العربى، منشورات المجلس القومى للثقافة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٦٨.

(٤) عـزيز السيد: تأملات فى الحضارة والاغتراب، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٣.. ويمكن الرجوع حول ذلك إلى:

- شوقى جلال، الغزو الثقافى ....، مرجع سابق، ص ١١٢.

- حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى، دار الموقف العربى، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٩٧.

(٥) نقصد بمفهوم الاستتباع الثقافى، فرض بنى ثقافية ترتبط مباشرة بالمراكز المتقدمة، تلك التى تسهم بصورة أكيدة فى قتل ثقافة الإبداع، وتشويه التراث، وسيادة نمط من الاستهلاك المغاير لطبيعة الواقع، وللمزيد حول هذا المفهوم يمكن مراجعة:

- مسعود ضاهر، مجابهة الغزو الثقافى ......، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٦) ليس لنا الفضل فى صك هذا المفهوم، إن الفضل فى صياغته يعود الى كتاب المغرب العربى، الذين يقصدون به التخلف الثقافى Culture under development الناتج عن تفاعل الأمم أو ما يسمى بالاحتكاك الحضارى بين الغرب والمجتمعات النامية. انظر فى ذلك:- محمود الزوادى، «التخلف الآخر فى المغرب العربى»، المستقبل العربى «مجلة»، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد ٤٧، بيروت، يناير ١٩٨٣، ص ص

(٧) مجدى يوسف : «التداخل الحضارى بين أوروبا والعالم العربى فى العصر الحديث»، فى: التداخل الحضارى، لسان حال الرابطة الدولية لدراسات التداخل الحضارى، بروكماير، بوخوم، ١٩٨٣، ويمكن الرجوع لهذه المفاهيم فى:-

- ثناء فؤاد عبدالله، إشكالية التفاعل والحوار الحضارى بين العرب والحضارة العربية فى إطار متغيرات العالم الجديد، المستقبل العربى (مجلة)، العدد ١٦٧، بيروت، يناير ١٩٩٣.

(2) Chilcote R., Dependency: ACritical synthesis of Literature, Latin American perspective, vol., I., No. 1, 1976, p.4.

(1) Petras j., critical perspective on imperialism and socail class in the third world, Monthly Review Press, New York, 1978, pp. 40-41.

وعن أفكار التبعية يمكن مراجعة:

- إبراهيم العيسوى، قياس التبعية فى الوطن العربى، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٩.

- سمير أمين، ما بعد الرأسمالية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٨.

- عبدالخالق عبدالله، التبعية والتبعية السياسية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٦.

(2) Caporasso j., Dependence. Dependency in the Global system: A structure and Behavioral Analysis, in International, organization 32, No. I., 1981, p.3.

(٣) مسعود ضاهر، مجابهة الغزو الثقافى......، مرجع سابق، ص ٦٦.

(٩) يمكن الرجوع حول ذلك فى:

- ألبير فرحات، مصر فى ظل السادات ١٩٧٠ - ١٩٧٩، دار الفارابى، بيروت، د.ت.

- جودة عبالخالق «محررا، الانفتاح.. الجذور.. المصادر.. المستقبل، المركز العربى للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٢.

- عادل حسين، الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ١٩٧٤ - ١٩٧٩ جزءان، دار الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨١.

- فؤاد مرسى، هذا الانفتاح الاقتصادى، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

(١٠) حول مخططات الغزو الثقافى وآلياته انظر:

- حسن فتح الباب والسيد خميس، «الواقع الثقافى فى مصر، فى: عمر الحامدى وآخرون، مصر عشر سنوات بعد عبدالناصر، دار النديم، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٠

- فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربى، كتاب العربى، الكتاب السابع عشر، الكويت، أكتوبر ١٩٨٧.

(١١) إننا هنا ننطلق من قضية محورية تناولناها فى دراسة أخرى ترى أن البلدان الرأسمالية باعتبارها مراكز متقدمة وفقا لمقولة التبعية، «فإن القاهرة،هنا تعتبر محيطاً لهذه المراكز، وإذا تصورنا هذه العلاقة فى إطار النظام العالمى، فإن القاهرة، ما هى إلا محيط للمراكز العالمية، وأمست الفيوم «محيطاً للمحيط»

أنظر فى ذلك:

- شحاتة صيام، العلاقة غير المتكافئة بين القرية والمدينة فى مصر، القاهرة، «مجلة المعهد العالى للخدمة الاجتماعية»، العدد الثالث،القاهرة، يناير ١٩٩٢.

(١٢) حول طريقة اختيار العينة العشوائية المساحية انظر:

- عبدالباسط محمد حسن، أصول البحث الاجتماعى، مكتبة وهبة، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٧٧، ص ص ٤٥٥ - ٤٦١.

(١٣) ينبغى أن نشير هنا إلى أن عينة الدراسة كانت أكثر من ذلك. فهناك مجموعة من استمارات البحث، وصلت للباحث بعد أن فرغ من تحليل بيانات الدراسة، كما أن هناك مجموعة أخرى لم تصل تماما، ويعود ذلك الى خوف البعض من شبح الدولةالبوليسية،

نظراً لأن أداة البحث كانت تحوى عديداً من الاستفسارات حول سياسات الدولة، وخاصة فى علاقاتها مع الولايات المتحدة الأمريكية ودولة إسرائيل.

(١٤) ينبغى أن نشير هنا إلى أننا فى توزيع أفراد عينة الدراسة لم نعتمد على التصنيف المهنى القومى الشامل، وذلك يعود إلى خصوصية البناء المهنى فى مجتمعى الدراسة، لذا فقد اعتمدنا فى ذلك على تصنيف مهنى إجرائى، فرضته علينا مجموعة المناشط المهنية التى جاءت من خلال استجابات عينة الدراسة.

(١٥) لقد جاء حصر البرامج فى مجتمعى البحث كالآتى:

العلم والإيمان - فتاوى وأحكام - حكايات مصرية - حكاوى القهاوى - نادى السينما - مباريات كرة القدم - مواقف وطرائف - المسلسل العربى - المسرحيات - الأفلام والندوات الدينية - فكر ثوانى واكسب دقائق - من غير ميعاد - أمانى وأغانى - أنباء وآراء - الجريدة المصورة - نهاية الأسبوع - الكرة فى أسبوع - كلام من ذهب - عالم البحار - أوسكار - شخصيات ضاحك - مجلة التوحيد - مجلة الأغانى.

(١٦) يعتبر التليفزيون فى معظم بلدان العالم الثالث أحد الأدوات التى توظفها السلطة لخدمة أغراضها والحفاظ على مصالحها، وعلى الأخص فى تزييف الوعى الجماهيرى، ولكنه فى أوقات وأماكن محددة يعمل على تنوير الواقع الاجتماعى، مثلما حدث فى الواقع الجزائرى إبان الاحتلال الفرنسى لها، انظر فى ذلك:

فرانز فانون وسوسيولوجية ثورة، ترجمة ذوفان قرموط، دار الطليعة بيروت،١٩٧٩ .

(17) Shiller H. , Communication and culture domination, white plains publisher, New York, 1977.

(١٨) يكشف نشاط الجامعات الأجنبية فى بلدان العالم الثالث فى موقفهما من السياسات الاستراتيجية لبلدانها، والجامعة الأمريكية فى مصر لا تبتعد عن ذلك، إذ إن أدوارها السياسية تتضح من خلال الوضع التعليمى داخلها، والمناهج والطلاب والأساتذة وصلتها بالقوى الوطنية خاصة من المثقفين المصريين ورجال الجيش والبوليس راجع فى ذلك:

- رفعت سيد أحمد، «اختراق العقل المصرى - الجامعة الأمريكية والبحوث المشتركة بمصر»، دراسة وثائق غير وارد وجهة النشر، أكتوبر ١٩٨٥.

- صادق جلال العظم، «الاستشراق والاستشراق معكوساً»، مرجع سابق.

(١٩) تتعدد آليات اختراق القوى الرأسمالية العالميه للبلدان النامية، تلك التى تتعدد بدءًا من عمليات التجسس والأقمار الصناعية إلى عمليات البحوث المشتركة، وهذه الأشياء تعد بمثابة العيون التى ترصد أدق الأشياء.

إن فى الغرب أعينا راصدات

كحلتها الأطماع فيكم بسهد

فوقها مجهر يريها خفايا

كم ويطوى شاعه كل بعد

«حافظ إبراهيم شاعر النيل - ١٩٢١»

وحول البحوث المشتركة ودورها فى اختراق العقل المصرى، انظر:

- محمود عبدالفضيل، «حول دور البحوث المشتركة والمعونات فى الحياة المصرية»، فى: تأملات فى المسألة الاقتصادية المصرية، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.

- عبدالخالق فاروق، الحرية المطلوبة فى مجال البحوث المطلوبة: محاذير حول احتواء العمل المصرى، اليقظة العربية (مجلة)، العدد التاسع، السنة الأولى، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٥.

(٢٠) ترى النظرية الانتشارية والتطورية أن السمات الثقافية لا يمكن أن تنتقل بشكل كامل، فباعتبار أن الثقافة كل ينقسم إلى مجموعة من السمات التى ليس بينها أى علاقة أو رابطة فهى تتفاعل مع الواقع على أنه كل عضوى جامد، ليس بين مكوناته أى تساند بنائى أو تفاعل وظيفى، ونتيجة لذلك فإن سماته دائما ما تهاجر من واقع ثقافى إلى واقع آخر، تلك التى يطلق عليها بالسمات المستعارة. انظر فى ذلك.

Malinowski B., A scientific theory of culture and otters Essays, Oxford press, New York, 1962.

(٢١) نقلا عن: مسعود ضاهر، مجابهة الغزو الثقافى ....، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢٢) قام الباحث بحصر جميع المحلات فى الممر التجارى فى مدينة الفيوم، ومن أول كوبرى الشيخ سالم حتى الممر التجارى، ومن شارع بهجت حتى أول شارع مصطفى كامل، وقد اكتفينا هنا بعرض محلات الممر التجارى فقط نتيجة للحيز، أما فى مدينة القاهرة كان اختيارنا لمنطقة روكسى بضاحية مصر الجديدة، فكانت المحلات المختارة تقع بشارع إبراهيم اللقانى.

(٢٣) هناك مظهر آخر من الاتباع غير الواعى وتعبر عنه مشاهدات الباحث اليومية، ذلك الذى نراه فى الشارع المصرى، ويتمثل فى حمل دراجات الأطفال للأعلام الأمريكية بدلا من الأعلام المصرية التى تعد رمزاً من رموز الوطنية والسيادة.

(٢٤) حول ذلك راجع:

- جلال أمين، «المشرق العربى والغرب»: بحث فى دور المؤثرات الخارجية فى تطور النظام الاقتصادى العربى والعلاقات الاقتصادية العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٠.

الإيقاعات والرؤى

وجــــهى الحــــزين

قـصـة: هاينريش بول*

ترجمة وتقديم: بدر توفيق

فبينما كنت واقفا فى الميناء، أتأمل النوارس، استلفت وجهى الحزين انتباه رجل شرطة كان يقوم بدورية فى هذا الحىّ. كنت فى ذلك الوقت مستغرقا تماما فى إمعان النظر إلى الطيور المحلقة فى دوامات صعودها وهبوطها وهى تبحث عبثا عن شىء يصلح للطعام: كان الميناء قاحلا، والماء مكتسيا باللون الأخضر ولزوجة الزيت المتسخ، تطفو فوق جلده المجعد كافة أنواع النفايات التى ألقيت فيه؛ ولم تكن هناك أية سفينة تراها العين، صدئت الأوناش، وتهالكت المخازن، لم تظهر الفئران ولو مرة واحدة، فهى لاتستطيع أن تسكن فى هذا الحطام الأسود على رصيف الميناء، كان الصمت يملأ المكان. لقد انقضت بالفعل سنوات عديدة انقطعت فيها جميع الاتصالات بالعالم الخارجى.

ركزت بصرى على نورس معين، راقبت تحليقه، كان خائفا بعصبية كعصفور سنونو يتوقع طقسا سيئا، يطير غالبا قرب سطح الماء، ومرات قليلة كان يندفع إلى أعلى لينضم فى مسيرته إلى رفاقه. فى تلك اللحظة تمنيت لو كان معى شىء من الخبز أفتته قطعا صغيرة تصير هدفا أبيض اللون أطعم به تلك النوارس الهائمة، ويكون من قطع الخبز التى أقذفها غاية تسعى إليها هذه الطيور التى تحلق فى دوائر متماسكة كأنها منظومة فى عدد من خيوط غير مرئية مشدودة بإحكام. كنت أنا أيضا جائعا مثل تلك الطيور، وكنت كذلك متعبا، لكننى رغم حزنى كنت سعيدا، فقد كان شيئا بديعا أن أقف هنالك، يداى فى الجيبين، أنظر للنوارس، مرتشفا أحزانى.

فجأة حطت على كتفى يد بطريقة رسمية، وسمعت صوتا يقول «تعال معى»، وفى اللحظة نفسها حاولت تلك اليد أن تحكم قبضتها على كتفى وتديرنى للخلف، لكننى ظللت ثابتا فى مكانى، ونفضت اليد بعيدا عن كتفى وقلت بهدوء «أنت مجنون»

قال الذى مازال غير مرئى بالنسبة لى «يا رفيق إنى أحذّرك»

رددت قائلا «يا سيدى»

صاح غاضبا «ليس لدينا سادة، نحن جميعا رفاق.» وخطا فى تلك اللحظة إلى جوارى، نظر إلىّ من الجنب، فصرت مضطرا لسحب نظرتى التى كانت سعيدة فى طوافها، ولأن أغرق فى عينيه الجسورين الشبيهتين بعيون الجاموس الذى لم يأكل شيئا منذ عشرات السنين عن طريق آخر سوى تنفيذ واجباته فى العمل.

أردت أن أبدأ الرد عليه فقلت «على أى أساس»

قال «وجهك الحزين أساس كاف».

ضحكت.

كان غضبه حقيقيا وهو يقول «لاتضحك!» ظننت فى بداية الأمر أنه ربما كان يشعر بالملل لأنه لم يجد أحدا يلقى القبض عليه، فلا بغىّ دون رخصة، ولابحار سكران، ولا لص ولاهارب، لكننى الآن رأيت أنه كان جادا: إنه يريد أن يقبض علىّ أنا.

«تعال معى...!»

سألت بهدوء «ولماذا؟»

قبل أن أنتبه إلى ماحدث، وجدت رسغى الأيسر مقيدا داخل سلسلة معدنية رقيقة، وعرفت فى هذه اللحظة أننى صرت ضائعا

من جديد. استدرت مرة أخيرة نحو النوارس المحلقة، نظرت إلى السماء الرمادية الجميلة، وحاولت بحركة مفاجئة حادة أن ألقى بنفسى إلى الماء، فقد بدا لى أنه من الأجمل أن أغرق نفسى فى هذا المستنقع القذر، بدلا من أن أختنق بالزبانية فى أحد الدهاليز الخلفية أو أن أسجن مرة أخرى. لكن الشرطى شدنى نحوه بقوة فصرت شديد القرب منه، ولم تعد هناك أى فرصة محتملة للهرب.

سألته مرة أخرى «ولماذا؟».

قال «هناك قانون يقضى بأنك لابد أن تكون سعيدا».

صحت «إننى سعيد!».

هز رأسه وقال «وجهك الحزين...».

قلت «لكن هذا القانون جديد».

قال «عمره الآن ست وثلاثون ساعة، وأنت تعلم جيدا أن كل قانون يتم تطبيقه بعد إعلانه بأربع وعشرين ساعة».

«لكننى لا أعرفه».

«لن يحميك شىء من العقاب. لقد تم إعلانه أمس الأول خلال جميع مكبرات الصوت، وفى جميع الصحف، وإلى أولئك الذين»، هنا نظر إلىّ باحتقار ثم قال:

«أولئك الذين لايحظون بنعمة الصحافة ولابنعمة الإذاعة فقد تم إعلانه من خلال منشورات ألقيت فوق جميع شوارع الدولة، وبناء على ذلك عليك أن تدلنا على المكان الذى أمضيت فيه الست والثلاثين ساعة الماضية يا رفيق.»

سحبنى بلاتوقف. شعرت الآن لأول مرة أن الجو أصبح باردا، وأننى بلا معطف، ازداد إحساسى بالجوع وهو يعوى على بوابة البطن، أدركت كذلك أننى متسخ، لم أحلق ذقنى، ملابسى مهلهلة، وأن هناك قوانين تقضى بأن يكون كل رفيق نظيفا، حليقا، سعيدا، وشبعانا. دفعنى أمامه مثل فزّاعة أدينت بالسرقة وتحتم عليها مغادرة أماكن أحلامها فى الحقول. كانت الشوارع خالية، والطريق إلى مركز الشرطة ليس بعيدا، ورغم أننى عرفت أنهم مرة أخرى سرعان ما يجدون سببا لاعتقالى، فإن قلبى صار مثقلا حقا، لأن الرجل اقتادنى عبر المناطق التى قضيت فيها سنوات شبابى، والتى أردت أن أزورها بعد مشاهدتى للميناء: حدائق كانت ملآنة بالأعشاب، جميلة فى عدم انتظامها، وكثرة طرقها المتشعبة - هذه كلها صارت الآن مستوية منظمة، مربعات نظيفة من أجل الوحدات العسكرية للوطن، التى تؤدى طوابيرها هنا أيام الاثنين والأربعاء والسبت. السماء فقط هى التى ظلت كما كانت من قبل، والهواء مثلما كان فى تلك الأيام، عندما كان قلبى ممتلئا بالأحلام.

هنا وهناك أثناء مسيرنا رأيت أن معظم أوكار الحب قد علقت عليها شارة الدولة لأولئك الذين عليهم الدور للمشاركة فى المتعة الصحية؛ كذلك معظم الحانات التى حصلت على توكيل كانت تبيع المشروب الذى يحمل علامة خاصة، كوب بيرة مستبك بالصفيح مطلىّ بألوان الدولة فى خطوط مائلة: بنى فاتح - بنى غامق - بنى فاتح. أفعم السرور بالتأكيد قلوب الذين ضمتهم القوائم الحكومية للشاربين أيام الأربعاء الذين يسمح لهم بالمشاركة فى بيرة الأربعاء.

كل الناس، الذين قابلناهم، كانت تبدو عليهم علامة الحماس التى لاتخطئها العين، الجو الرقيق للازدهار الذى أحاط بهم، ومما جعلهم أكثر انتعاشا رؤيتهم رجل الشرطة؛ فقد مضى الجميع بحركة أسرع، واتخذت وجوههم سمات الجدية والالتزام بالواجب، والنساء الخارجات من المحلات، أجهدن أنفسهن، ليرسمن على وجوههن انطباعات السرور، التى ينتظرها الإنسان منهن، لأن الأوامر تحتم إظهار السعادة، والبهجة والحيوية فى أداء ربات البيوت لواجباتهن، حيث يجب عليهن فى كل مساء أن يعددن وجبة جيدة لإنعاش عمال الدولة.

لكن كل هؤلاء الناس تجنبونا بلطف، فلم يقطع أى منهم طريقنا مهما كان فى اتجاه سيره مضطرا لذلك ، وحيثما كانت تبدو آثار للحياة فى الشارع فسرعان ما كانت تختفى من أمامنا على بعد عشرين خطوة، فكل واحد كان يجهد نفسه ليسرع بالدخول فى أحد المحلات أو ليتوارى فى أحد الأركان، ولجأ أغلبهم إلى الدخول فى منزل لايعرفه والانتظار خلف الباب وهو فى حالة خوف، إلى أن يتلاشى وقع أقدامنا على الطريق.

مرة واحدة فقط، فى اللحظة التى عبرنا فيها تقاطع أحد الشوارع، واجهنا رجل عجوز تعرفت فيه بنظرة خاطفة على علامة ناظر مدرسة؛ لم يتمكن من تجنبنا، وبذل جهده الآن، بعد أن حيا رجل الشرطة طبقا للعرف السائد (حيث رفع كف يده المفتوحة ثلاث مرات أعلى رأسه بكل خضوع بذل جهده ليؤدى واجبه، المتوقع منه، بالصياح فى وجهى ثلاث مرات معبرا عن احتقاره لى «خنزير خائن». لقد أجاد التصويب، وكان الجو فى ذلك اليوم حارا، ولابد أن حلقه كان جافا، فقد أصاب وجهى رذاذ خفيف مؤسف، حاولت مضطرا ضد التعليمات أن أمسحه بكمى. عندئذ رفسنى الشرطى من الخلف، وضربنى بقبضته فى منتصف العمود الفقارى، مضيفا بصوت هادئ «أول درجة، وهذا يعنى الكثير مثل: أول وأخف أشكال العقاب التى يمكن لكل شرطى أن يمارسها.

ابتعد عنا ناظر المدرسة بعد ذلك مسرعا. فيما عدا ذلك فقد حرص الجميع على تجنبنا؛ باستثناء امرأة واحدة كانت لتوها قد خرجت أمام وكر الحب فى الفسحة التى تنص عليها اللائحة قبل ممارسة المسرة المسائية، شقراء شاحبة مترهلة، طوحت لى خفية بقبلة من يدها، فابتسمت شاكرا، بينما اجتهد الشرطى فى التظاهر بأنه لم يلحظ شيئا. فلديهم توجيهات بالسماح لأولئك النسوة بالحرية التى توجب العقاب الشديد بسببها لرفقاء آخرين؛ لأنهن يساهمن بقدر ملحوظ فى إشاعة الفرح العام فى مجال العمل، مما جعلهن خارج نطاق الإدانة القانونية، وقد شرح مدى خطورة التنازل لهن عن هذا الحق القانونى فيلسوف الدولة د. د. د. بلايجوت فى كتاب فلسفة الدولة الدورى الإجبارى حيث اعتبره الوصمة الأولى للتحرير. وكنت قد قرأت ذلك فى اليوم السابق لمجيئى إلى العاصمة عندما وجدت بضع صفحات من ذلك الكتاب الدورى فى مرحاض مزرعة مدونا عليها ملاحظات ذكية للغاية لأحد الطلاب، الذى يرجح أن يكون ابن صاحب المزرعة.

لحسن الحظ وصلنا الآن إلى مركز الشرطة، فقد أطلقت الصفارات، وهذا يعنى أن الشوارع ستمتلئ بآلاف الناس، وعلى وجوههم تعبير خفيف بالسعادة (لأنهم تلقوا

أمرا بألا يظهروا فرحهم الشديد عند انتهاء العمل لأن هذا يدل على أن العمل عبء ثقيل، وعلى العكس من ذلك يجب أن يكون الابتهاج ظاهرا عند بدء العمل، الابتهاج والغناء)، كل هؤلاء الآلالف كان لابد أن يبصقوا عليّ. ومن المعروف أن هذه الصفارات تدل على أنه لم يبق سوى عشر دقائق على انتهاء العمل فى مساء ذلك اليوم، ليتمكن كل فرد من تنظيف نفسه بعناية تمشيا مع شعار رئيس الدولة الحالى: السعادة والصابون.

الباب المؤدى إلى مركز شرطة هذا الحىّ، المصنوع ببساطة من كتلة خشبية كالخرسانة، كان يحرسه ديدبانان، منحانى عند دخولى «المعيار الجسدى» المعتاد: ضربانى بسنكيهما بشدة فوق جانبى وجهى، وقرعا ترقوتى بماسورتى مسدسيهما، طبقا لقانون الدولة رقم١:

«إنه من واجب كل شرطى تجاه كل شخص مقبوض عليه (يقصد بذلك من يتم اعتقاله) أن يترك فيه أثرا باستخدام العنف، باستثناء الشرطى الذى ألقى القبض عليه، لأنه سيكون له الحظ الظافر عندما ينفذ فيه المعايير الجسدية اللازمة أثناء التحقيق.» وفى نفس هذا القانون رقم١ للدولة النص التالى: «كل شرطى يمكنه أن يعاقب كل من، إنه لابد أن يعاقب كل من اقترف ذنبا، ليس هناك استثناء من العقوبة لأى رفيق، لكن هناك احتمالا للاستثناء من العقوبة.»

نحن الآن نخترق طرقة طويلة عارية، مجهزة بنوافذ كثيرة كبيرة، ثم انفتح باب بطريقة آلية، ففى أثناء ذلك الوقت كان الحراس قد أبلغوا عن وصولنا، وفى تلك الأيام عندما كان كل شيء مبهجا، طيبا، منتظما، وكل واحد يجتهد فى الاستحمام برطل الصابون المقرر، فى تلك الأيام كان الإمساك بشخص (القبض عليه) يعتبر حدثا.

دخلنا غرفة فسيحة تكاد تكون خالية، ليس فيها سوى مكتب وتليفون ومقعدين كبيرين مريحين، كان علىّ أن أقف فى منتصف الغرفة؛ خلع الشرطى خوذته وجلس.

فى البداية ساد السكون ولم يحدث شيء؛ إنهم يفعلون ذلك دائما، وهذا أسوأ ما فى الأمر، أحسست كأن وجهى يزداد تهاويا، صرت متعبا وجائعا، وكذلك اختفى الآن ذلك الحظ من الحزن، لأننى عرفت أنى صرت ضائعا.

بعد ثوان قليلة دخل بدون كلمة إنسان شاحب طويل، فى الزى البنى للمحقق الابتدائى، جلس، دون أن يقول أى كلمة، ثم نظر نحوى.

«المهنة؟»

«رفيق بسيط»

«ميلادك؟»

قلت «١٠١. واحد»

«آخر عمل؟»

«سجين»

نظر كلاهما إلى الآخر.

«متى وأين أفرج عنك؟»

«أمس، منزل ١٢، زنزانة ١٣»

«إلى أين تم الإفراج»

«إلى العاصمة.»

«الشهادة.»

أخرجت من جيبى شهادة الإفراج وسلمتها له، دبّسها مع الورقة الخضراء، التى كان قد بدأ يدون فيها بياناتى.

«الجريمة فى ذلك الوقت؟»

«وجه سعيد.»

نظر كلاهما إلى الآخر

قال المحقق الابتدائى «وضّح»

قلت «فى ذلك الوقت ضبط أحد رجال الشرطة وجهى السعيد، فى يوم كان قد صدر فيه أمر بالحزن العام كان يوم وفاة الرئيس.»

«مدة العقوبة؟»

«خمسة.»

«السلوك؟»

«سيئ».

«السبب؟»

«ضعف فى العمل.»

«انتهى»

ثم نهض المحقق الابتدائى، مشى نحوى وضربنى بالمنبط فوق الأسنان الثلاث الوسطى الأمامية: علامة على أننى ينبغى أن أكون موسوما مثل المنتكسين، عقوبة مشددة لم تكن فى حسبانى. ثم غادر المحقق الابتدائى المكان، ودخل جندى سمين فى زى بنى غامق: المحقق.

كلهم ضربونى: المحقق، رئيس المحقق، كبير المحققين، القاضى وكبير القضاة، وإلى جانب ذلك قام الشرطى بكافة العقوبات البدنية، كما يأمر بها ذلك القانون؛ وحكموا علىّ بعشر سنوات بسبب وجهى الحزين، مثلما حكموا علىّ من قبل بخمس سنوات بسبب وجهى السعيد.

الآن لابد أن أحاول ألا يكون لى وجه بعد ذلك إطلاقا، لو أن محاولتى نجحت فى قضاء السنوات العشر القادمة مع السعادة والصابون...

***هاينريش بول Heinrich Böll**

يعتبر هاينريش بول واحدا من أكبر الروائيين الألمان على المستوى الثقافى والشعبى، ليس فى ألمانيا فحسب، بل بين المثقفين المناضلين من أجل حقوق الإنسان فى العالم بأسره.

ولد فى ١٩١٧/١٢/٢١ على نهر الراين، لأب يعمل نحاتا، فى مدينة كولن Köln، كبرى مدن ولاية «نورد راين فستفاليا»، ويرجع تاريخها إلى العصر الرومانى (حوالى عام ٥٠ قبل الميلاد) عندما امتدت حدود الإمبراطورية إلى نهر الراين. وفيها أجمل كاتدرائية، على الطراز القوطى، فى أوروبا، تأسست عام ١٢٤٨، يبلغ ارتفاع برجيها ٥١٢ قدما. وفى كولن أيضا واحدة من أقدم جامعات أوروبا وأكبرها، تأسست عام ١٣٨٨. وفيها كذلك حديقة عالمية للحيوان. وتتميز كولن بجوها المعتدل، فمتوسط درجة حرارتها ١٠,٢ (من ٢,٢ فى يناير إلى ١٩,١ فى يوليو) ومتوسط عدد ساعات سطوع الشمس فيها ١٣٤٥ ساعة على مدار العام، وتقع على ارتفاع ١٨٠ قدمًا فوق سطح البحر، ومساحتها الإجمالية ٦٢٠٩١ فدانا، وهى حلقة الاتصال الكبرى إلى جميع الدول الأوروبية من خلال السكة الحديد والطرق البرية السريعة والمطار

الدولى، كما تعتبر مركزا رئيسيا للصناعة والاقتصاد والفن والأدب والنشر والإعلام.

حصل بول على الثانوية العامة (١٩٣٧) ثم دراسة مهنية فى تجارة الكتب، وعمل بعدها فى هذا المجال (٣٨ - ١٩٣٩) حتى التحق، عند اندلاع الحرب العالمية الثانية، بمشاة الجيش الألمانى، وأصيب فى إحدى المعارك، ثم أسر فى المعتقل الأمريكى حتى أفرج عنه بعد انتهاء الحرب، فعاد الى كولن عام ١٩٤٥، ودرس اللغة والأدب الألمانى، وعمل إلى جانب ذلك بورشة نجارة حتى حصل على وظيفة حكومية.

كتب بول قصصه الأولى بين ركام مدينته العريقة الجميلة، التى جعلتها الحرب أطلالا على أطلال، مثل كافة المدن الألمانية. بدأ منذ عام ١٩٤٧ ينشر تلك القصص، كما اشترك فى تأسيس «جماعة ٤٧» الأدبية التى حصل على جائزتها عام ١٩٥١ . استقال فى العام نفسه من الوظيفة وتفرغ لحياته الأدبية، وفى عام ١٩٧٢ حصل على جائزة نوبل فى الأدب.

أثارت قصص بول اهتماما واسعا منذ صدرت مجموعته القصصية الأولى «أيها المرتحل، حين تجيء إلى سبا...» عام ١٩٥٠، وأصبحت أعماله جزءا أساسيا من أدب ما بعد الحرب أو أدب الحطام، من خلال مجموعاته القصصية التى أعقبت ذلك مثل «أين كنت يا آدم» ١٩٥١ «وليس فى عيد الميلاد فقط» ١٩٥٢ «ولم يقل كلمة واحدة» ١٩٥٣ «وبيت بلا أسقف» ١٩٥٤ «وخبز السنوات الماضية» ١٩٥٥ «وهكذا كان الصباح والمساء» ١٩٥٥ «وضيوف غير قابلين للكسر» ١٩٥٦ «ويوميات إيرلندية» ١٩٥٧ «والصمت المجمّع للدكتور مرقس» ١٩٥٨.

ومن رواياته التى نالت تقديرا ودراسات عديدة «بليارد فى منتصف العاشرة» ١٩٥٩ «وآراء شخصية لأحد المهرجين» ١٩٦٣ «وشرف كاتارينا بلوم الضائع» ١٩٧٤.

وجهى الحزين : Mein trauriges Gesicht

فى قصة «وجهى الحزين» عالم تختنق فيه الإنسانية بقوانين الدولة ولوائحها التنظيمية المخيفة، يرسمه هاينريش بول، فى صورة هجائية لاذعة السخرية، للتعبير عن العلاقة المأساوية بين المواطن (الرفيق) والنظم الظالمة المهينة، للدولة، التى تكرهه على الخضوع لها وتنفيذ أوامرها بلا عدالة ولا إحساس ولا رحمة، حتى إن شعار السعادة الذى ترفعه الدولة يصبح محصورا فى لائحة صحية للنظافة يمارسها المواطنون بالإكراه؛ فالقصة تعبير بشع ساخر مغاير لكل ما هو طبيعى أو نموذجى، عن التفاؤل أو السعادة أو الفرح المهجّن، وعن عدم إنسانية الأيديولوجيات الشمولية، حيث لا يسمح للإنسان أن يكون سعيدا بحزنه، حين لايبقى له فى الحياة شىء يمارس فيه حريته الشخصية سوى أن يكون حزينا، فنجد الفرصة الوحيدة المتروكة أمامه فى مثل ذلك العالم هى أن يفقد وجهه وملامحه الشخصية وسماته الفردية، ويتكيف مع جماهير الرفاق!

ولأن النظرة السليمة، كما يقول هاينريش بول، هى أداة المؤلف، فبداية القصة ونهايتها تبدو كأنها وضعت عمدا لتبرز القيم الإنسانية المنتهكة: ففى مواجهة النهاية التى تحفل بصيحة التحول والانحدار وفقدان الذات «السعادة والصابون» نجد فى البداية صورة النوارس والميناء التى ضاع فيها الهدف، وفرغ فيها العالم من المعنى؛ ومن هذه المقابلة، بين البداية والنهاية، تزداد فى القصة حدة السخرية والبشاعة، وتنكشف عبثية النظم الديكتاتورية الشمولية، وتتجسد هذه العبثية فى أسباب القبض على بطل القصة، والحكم عليه مرتين بالسجن: فى حالة السعادة، وفى حالة الحزن! ■

أبريل أيها الطيب

شعر: فتحي عبدالله

(١)

ليس فيما حدث
أى ترتيب لأحد الأشخاص
الذين هبطوا
فقد ماتوا جميعاً
بطريقة واحدة.
إذ إن راكب القطار
الذى جلس أمامهم
لم يغلق الجريدة
ويغلب عليه الضحك أحياناً
كان كمن يعرف سابقاً
أن لا أحد فى جواره
وأن الرذاذ الذى يسقط
على الزجاج
لا يخصُّ القطار
فقد أخذه الملثمون
فى عيد الميلاد
وتركوا زجاجتين فى الثلاجة
لم تصدق زوجته
أن الخادم انتحر
لأن جثث أبنائه
سرقها الأطباء،
وحينما حبس أنفاسه
أثناء الزيارة
لم يعرف شقيقته الكبرى
ووجد حيوانات
تهدم جدران المنزل
لابد له من شقة جديدة
يعلق على بابها
خلخال أمه
وبعض الجثث
التى فارقها صفير القطار

(٢)

ستجد فى آخر الأمر
شقة لأولادك
وملابس لأيام العيد
فاترك مسدسك هذا
واعترف
أمام الأصدقاء
أنك تفطن لأفعالهم

وتفرح كثيراً
إذا ذهبوا للحروب
وسمعوا ما يقوله الملاكم
عن زياراتك السرية
لحمل زوجاتهم إلي الممرات
وربط أطفالهم أمام القطار
وحينما فزعوا
من حديثك هذا
أخذتهم واحداً
واحداً
لحجرة كبيرة
وعرضت عليهم
عظام من أحبوا
ودون أن يتكلموا
حملت رءوسهم
علفاً لحيواناتك
حتى تأنس بجوارك
وتنام

(٣)

لم يعلنوا عن زفافى
فى المناسب من الأيام
وأرجعوا ذلك
إلى أننى مصاب
بحمى قريبة
أخذتُها من أبقارى
وأشاعوا أن صديقتى
تحمل كثيراً من الديناميت
وأننى أحرّضها على
المصحات والتماثيل
ذلك ما حدث
لتدبير الإعلان اللازم
وإن كان ينقصه
شقيقاتى بأطرافهن الطويلة
ولحيتى التى تسبب
كثيراً من الحرج. ■

ترنيمـــــــة للأب

قصة: أحمد النشار

كاتب قصة مصرى

قا كنت قد أستيقظت. ما الذى يدعونى إلى التماسك. لقد واريت بالأمس أبى ولكن تلك قصة أخرى. إلى متى هذا الإصرار على عدم التهاوى .. لا تهاوى وليحدث ما يحدث.. إنهم اليوم يستعدون وأمى قد استيقظت فى صباح مبكر للغاية. سوف يأتى الرجال العميان ويبدءون فى الترتيل.. ربما لم تعد عندى قدرة على تحمل حتى هذا، ولكنى أتماسك بإصرار ويوماً بعد يوم أحقق بعض التقدم. ولكن إلى أين ؟ ولمَ ؟ أمى تتذكر أبى صامتة .. ولقد واريناه بالأمس وكان على أن أسلم بأنه قد بدأ موته منذ ثلاث سنوات ولكنى لم أكن أريد أن أصدق. فى الليلة التى أدركت فيها أنه سيموت لا محالة انتابنى إحساس بالكراهية، قلت سيأتون غدا ويشدون على يدى قائلين: «البقية فى حياتك» ثم يرحلون تاركين إياى فى حالة من الهزيمة لم أمر بها من قبل، مزيد من الهزائم هذا هو الموضوع بالضبط، لا شىء يبقى والهزائم تتوالى. سيرحل أخى غدا إلى السعودية، أخذ إجازة خاطفة ليرى أبى قبل أن يموت، أعتقد أن ذلك واضح للغاية، ترى العزيز عليك قبل أن يغيب نهائيًا، تتملى منه ويتملى منك وهذا شىء أكثر من كاف من وجهة النظر العادية .. أنا أعتقد أن الأمر مغاير لذلك. أخى كان يريد أن يتخفف من أعبائه، لو لم يره لكان حزنه أكثر عمقًا وغزارة .. إننى أنظر إلى قدمى وإلى أظافرى الطويلة، أتوغل فى الحزن ولكنى لا أبكى، وزوجتى تعد لأولادى شايهم اليومى الممزوج باللبن، لقد استيقظوا فى اللحظة التى استيقظت فيها أمى تقريبًا ومالبثوا أن شرعوا فى البكاء. اثنان وخمس سنين، ذكر وأنثى، ثم قالوا: كف، واقتنعت بذلك قالوا : كى تستطيع أن تربيهم أفضل. وكيف أفعل ذلك وأنا نفسى ناقص التربية، تهورت بما فيه الكفاية، تركت عملى مرات عديدة بلا عذر .. شىء ما فى السلك الوظيفى يجبرك على الاستمرار وإن لم تكن راغبًا فى ذلك. كانوا دائما يسهلون لى العودة. ينظرون إلىّ ويهمسون: «سيكك» ، ولابد له أن يعيش، ما ذنب أولاده .. يصيبنى الرعب وأنا وسط الناس ولكنى تماسكت وأخذت العزاء. رأيت وجوها لم أرها منذ سنين، قال أحدهم : أأنت أحمد فعلا، ملامحك تغيرت كثيراً !! وظل على اندهاشه لفترة .. الولد الصغير يشرب الشاى باللبن ولا يكف عن الحركة، ولقد أوشك أن يقلب الكوب عدة مرات وزوجتى نهرته من أجل ذلك. هذا الولد فجر فىَّ مشاعر الأبوة. شىء مختلف أن تنجب ولداً، بظنى أننى سأكون قادراً على الاتكاء عليه يوماً ما . لم أكن متكأ لأبى بالقدر الكافى، أعتقد أن إخوتى فعلوا ذلك أقدر منى ولم أكن أتحدث معه كثيراً أيضاً. إن ما يحزننى أكثر أنه نام على سرير المرض ثلاث سنوات متعبًا وحزينًا من أجلى. لم أحقق حلمه فىّ أبدا، وكذلك لم أحقق أحلامى أنا الآخر وكانت العلاقة بيننا صعبة ومدمرة لكلينا. إنه كان ملء السمع والبصر أبى هذا وكان بسيطًا للغاية ولكنه مات مثلما يموت الناس وكنت أرغب فى شىء غير هذا. لم يحترم أبدا ما يسمونه الإبداع ولكنه خلسة كان يرى زملاءه الجريدة التى كتبت فيها قصتى. كان يريدنى أن أكون طبيبًا مرموقًا وها أنا نصف طبيب ونصف كاتب رغم أن زملائى المبدعين يؤكدون أننى ممكن أن أكون كاتبًا ونصف. لم يواسنى أحد من زملائى المبدعين وأعتقد أنهم لم يعرفوا أصلا بمرض أبى. إنى

أزورهم أحياناً وأجلس معهم على المقهى صامتاً. يقولون إنني مغرور غروراً مبكراً وهم في هذه الناحية لا يفهمونني حق الفهم .. دائرتي محدودة للغاية وأنا انطباعي إلى حد كبير.. أمي تستمع إلى قصصي أحياناً وهذا يفرحني .. تتأثر بالمواقف الحزينة وتقول في النهاية: كم ستأخذ من وراء هذه الكلمات.. أقول لا شيء، فترد: اذهب إلى عيادتك أفضل.. ذهبت إليها لعدة شهور ثم توقفت .. كنت قد عملت «زبوناً» كما يقولون ولكني عندما رفعت الكشف توقفوا عن المجيء بشكل ملحوظ . وعندما جعلت السعر أقل مما كان توقفوا عن المجيء نهائياً .. لابد أن يكون الطبيب حاسماً ولا يتراجع في مثل هذه الأمور وهذا ما علمتني إياه تلك التجربة . من آن لآخر أذهب إلى عيادتي. هناك ثقب في جدار حجرة الكشف لا أدري من أين أتى .. وضعت فيه قطناً وشاشاً حتى لا تدخل منه الحشرات، وجدت فيها فأراً ميتاً وألقيته للخارج .. أفكر في الثقب كثيراً وأخاف أن تدخل من خلاله الحشرات فتحتلاً بها العيادة .. سوف يصيبني موت أبي بلوثة إبداعية .. أعرف ذلك وأتوقعه .. ربما تفتق ذلك عن خمس أو ست قصص بعد سنة كاملة من عدم الكتابة وبعد ذلك يصبح أبي شيئاً في الذاكرة ضعيفاً ولكنه مستمر. هل كان أبي يتوقعني. هل كنت في حسبانه عندما جاء إلى المدينة مصطحباً أمي. لقد أنجبتني أمي في شقة أحد الأقرباء .. هذا القريب لم يأت حتى الآن ولم يعرف بمرض أبي، ظللت فترة طويلة أخجل من شارع البهلوان هذا الذي ولدت فيه، وعندما رأيته أخيراً بدا لي أكثر شعبية مما تصورت وخجلت من نفسي لأنه كانت تستعبدني مثل هذه المشاعر السطحية. إنني خجول بطبعي وأعتقد أن تلك هي آفة حياتي وليس غروراً مبكراً كما يقولون .. أعيش وأتحرك بأشيائي الداخلية الكامنة في نفسي وما يظهر على السطح هو انعكاس لهذا الشيء الداخلي المرعب الأصيل .. أخيراً بدأت أمي في البكاء الهادئ .. صوتها مبحوح من أثر العويل.. بدأت زوجتي في التربيت على كتفها ولكنها ما لبثت أن شاركتها البكاء.. أخي يرتدي جلباباً أبيض «وشبشباً» من النوع الذي يرتدونه في السعودية، أصبح أصلع جداً وتلك كما يقولون ضريبة يدفعها كل من يغادر البلاد لمزيد من الكسب، ولكنه لم يتلوث بالقدر الكافي. كاد أحد السعوديين أن يضربه بالعقال، وهو أقسى من السوط ولكن الله سلم .. كان أبي يرحمه الله يذكرهم بسخرية، ولقد حطموا فيه شيئاً لم أعرف كنهه بعد، إذ تغرّب هناك أربع سنوات .. وها أنا أجفل من الذهاب إليهم بعد كل هذه التجارب .. للقاهرة طعم البكاء ولكنها الشيء الأصيل الباقي. وها أنا أواجهها بعد موت أبي في صباح ثقيل مبكر، وأخي الذي طالما تشوقنا لرؤيته يجلس معنا أخيراً ولكن في حالة من الصمت والبكاء. هناك العديد من الأسئلة التي أريد أن أوجهها إليه، ربما في ظروف أكثر رحابة سأوجه إليه تلك الأسئلة، ربما عندما نتقدم في العمر ونصبح أكثر تجربة واقتراباً من الموت. إنني لم أعرفه مطلقا وكذلك لم أعرف أبي ولا أمي. أحياناً أحاول أن أتذكر وجه أمي ولكني أفشل .. العلاقات بيننا كأسرة كانت دائما متوترة. إنني لم أفهم أي شيء حق فهمه وعندي نقص مزمن في المشاعر وردود الأفعال .. أنا أرعن كما يقولون ولكن تنتابني حماسات صادقة في أحيان متفرقة فأخرج من تجارب صعبة بهم ثقيل على القلب. أود لو غنيت للقاهرة أغنية طويلة وحزينة بها بعض المقاطع الصغيرة المتعلقة بأبي. أود لو غنيتها لامرأة ساقطة تعنى بشئون الأدب وبها حزن مزمن ولكنه ضعيف وهادئ وليكن ما يكون حتى لو مت وإياها في صباح كهذا ملوثين بإفرازاتنا. أبي مات بالأمس وأنا جد حزين وستصيبني لوثة إبداعية لا محالة .. أود لو قمت ومسمرت الباب ومنعت القادمين من الدخول. لقد مات أبي وانتهى الأمر فما الداعي لكل هذه الأشياء .. تساؤلاتي تجاه الله والوجود تعاودني مرة أخرى، ولكني كبرت بما فيه الكفاية فما الداعي لتلك الانتكاسة. لو جرؤت وبحت بتلك الترهات سيشيح أخي برأسه، وستدعو أمي لي بالهداية، أما زوجتي فربما دخلت معي في نقاش لأنها الوحيدة التي تتعامل مع هذا الأمر تعاملا عادياً.. كنت أود لو كان ابني كبيراً بما فيه الكفاية فأحدثه عن مخاوفي وهواجسي ولكنه لاهٍ عني وقد انتهى من شرب كوبه. وجاء أحد العميان من غير أن يصطحبه أحد ودق الجرس وفتحت له أمي فقال: لقد أتيت بمفردي والآخرون سيأتون بعد قليل. أخذته أمي من يده وأجلسته في ركن الصالة وقالت: هل أفطرت؟ فقال: لا جلستُ في المقعد المجاور وقالت: هل آتي بالفطور .. تحسس جلبابه وقال: عندما يأتي الآخرون .. تذكرت «الدرويش والموت»، لا أدري لم .. الأعمى نحيف للغاية ويرتدي حذاء بالياً، يمط رقبته في اتجاهات متعددة وعلى وجهه ابتسامة. تقدم ابني بفضول ممزوج بالخوف وتحسس جلبابه .. أحس به الأعمى وقال: ربنا يخلي .. ولم يذكر أبي مطلقا ولاتحدث عن المهمة التي جاء من أجلها.. قال: أشرب شاياً.. وتوجهت زوجتي إلى المطبخ وقال الأعمى: يوجد طبيب في هذا المنزل أليس كذلك .. فتقدمت منه وأمسكت بيده، قربها من بطنه وقال: هنا .. وقُدته إلى الكنبة، ونام وكشفت عليه أثناء ماكان يقول أشياء عن مرضه .. وبينما أحرر الروشتة جاء العميان الآخرون .. قادهم أخي إلى الشرفة المغلقة بالزجاج وافترشوها تباعا. أعطيت للأعمى الروشتة فوضعها في محفظته بارتباك ... قالت زوجتي وهي تقدم له الشاي: سوف أصنع لكم جميعاً شاياً فوقف أخي أمام الزجاج وراح ينظر للبيوت الأخرى متأملا .. عدت إلى الصالة ووجدت ابنتي وقد نامت على فخذ أمي يقولون إنها تشبه أبي ولكني غير مقتنع بذلك، لقد كان يبعث لي برسائل غير مباشرة عن طريقها، وكان يوبخني من خلال هذه الرسائل، وهكذا كانت علاقتنا دائماً غير مباشرة. أكان يكرهني .. لا أعتقد، ولكني خذلته بالفعل وربما تسببت في موته. أعلم أنهم سيبدءون في الترتيل. عندي تجربة مشابهة عندما كنت صغيراً ومات جدي، لعلهم العميان أنفسهم ولكني لا أدري سيهلكون من القراءة وبعد ذلك سيأكلون بنهم. شيء مقزز أن ترى أعمى وهو يأكل ولكني أحس تجاههم بالإشفاق.. أظافر قدمي طويلة للغاية وأود لوجلت بالمقص ولكن الظرف لا يسمح. نام ابني هو الآخر على البلاط مباشرة وحملته زوجتي إلى الحجرة وبدأ العميان في الترتيل وراحت

أمى تستمع بشغف ومدت ساقيها للأمام.. قام أخى وقال: سأنام قليلا وإذ جاء أحدهم أيقظنى .. كلهم ناموا وأنا مستيقظ أفكر بأبى .. ربما لم يحب فى حياته شيئاً بقدر ما أحب البطيخ.. لا شك أننى سأكون أكثر حرية بعد موته وهذا يفرحنى بقدر ما يحزننى .. ربما أحب الكرة أكثر من البطيخ. كانوا يسمونه فى الحته بالضظوى ونعتوه فى أحيان قليلة بالهداف الحافى. لقد كان يندفع ولا يتوقف اندفاعه إلا بإحرازه هدفًا. لم أره يومًا يلعب مرتدياً حذاء. طبقة من الجلد القاسى تكونت أسفل قدمه. كان يرينى إياها بعد كل ماتش ويخفف من آلامه بأن يضع قدميه فى الماء الفاتر. ربما كانت تلك الهواية هى الشىء الوحيد الذى لم ترض به أمى فى شخصيته، ذهب معها إلى كل الأماكن التى أحبتها وكان رفيقا بأهلها. جدتى وهى تموت طلبته بالاسم رغم أنه كان على خلاف مع أمى. قالت: آتونى بالحافى. جاء ودخل إلى غرفتها على استحياء، أمسكت بيده وراحا يبكيان سوياً. قالت: احرز أهدافًا يا أمين ولا تكف عن اللعب ابنتى عقلها صغير للغاية. وضغطت بإبهامها على العقلة الأخيرة من أصبعها السبابة لكى تبرهن على مدى صغر عقل أمى ... زملاؤه فى اللعب أصابتهم حالة من الخرس، جاءوا كتيم واحد وجلسوا فى السرادق وقال كبيرهم وهو يغادر: أوصيك بالشورت، أعطنى إياه ... لا أدرى أين وضعه أبى، سأسأل أمى عنه بعد أن تهدأ الأمور، أبى كان دائمًا يرتدى هذا الشورت، شورت يصل إلى الركبتين وكان يتفاءل به قبل أى مباراة، ولم أحب الكرة مطلقًا ولكنى كنت أسايره احترامًا، عندما دخلت كلية الطب فرح وتألق فى مباراة فأحرز عدة أهداف. حملوه على الأعناق وقالوا: أبو الدكتور .. ولكنى خذلت أبى وأحببت الكتابة .. وأصبحت أمى تقول : أنت طالع له، أنت وهو مجانين .. ولكنه كف عن اللعب فجأة . دخل حجرتى ذات مساء وهو يحاول التماسك قال: لن ألعب مرة أخرى .. ثم جلس فوق كرسى خيزران وهو يحس بالإجهاد. فى الأيام الأخيرة من حياته كنا نحمله على كرسى ونضعه فى الشمس كى يتفرج على المباريات، وكان اللاعبون ينظرون إليه فى احترام وهو من ناحيته أسدى إليهم بنصائح مفيدة لابد أن أعثر على هذا الشورت. سأعطيه لخليفته فربما سبب له ذلك بعض الراحة فى قبره بعد أن خذلته وهو حى .. أنهى العميان ترتيلهم على عجل وبدأوا يزومون .. زوجتى تحمل صينية كبيرة مكدسة بأكواب الشاى، وأمى قامت بتثاقل وهى تحمل ابنتى وقالت: لابد أنهم فى منتهى الجوع .. فجأة صاح الأعمى الذى كشفت عليه : الله يرحمك ياضظوى وفوجئت بأنه يعرف رغم أنه لم يكن يبدو عليه ذلك مطلقا . ■

فـــتنة الذكـــرى

شعر: السماح عبدالله

شَبهتِنى بالزجاجِ

، ولم أشبِّهْكِ

واجهتِنى

، فى ليلةِ البَرَدِ

أنتَ الذى دقَّ فى قلقٍ على بابى

كان الغبارُ اكتسى زيىً

وعضَّنى الوجدُ

، قلتُ:

، القلبُ عارٍ

، وصادٍ

، والنوى شَبَكٌ

،مُتَصيدٌ

، وقلوعى فى الحروبِ هَوَتْ

شبهتِنى بالزجاجِ

، وقلتِ لى:

، يا أيها العاصى

، انتهزتَ غوايةَ المطرِ

وتعلَّقَ القطراتِ بالبللورِ

، فازددتَ هوىً

، وكأنْ بكيتَ لتُشْبِهَ البللورَ

، أو لكأنْ بكيتَ لتختلى بفَرَاشِ خلق اللهِ

، كالمجذوبِ

، أو كالحائطِ المنذور للأطيارِ

، أو لكأنْ بكيتَ لتُشْبِهَ الفرحانَ

واجهتُ عينيك المُغَمَّستين فى الذكرى

واجهتُ وجهَكِ

، خالياً من شُبهةِ الدمعِ
ساءلتُه عن رقعةِ العَلَم
وحصونِ مملكتى
، وأفراسى
، وحُرّاسى
، وبَصَّاصِىّ
مرَّ الزمانُ علىَّ حتى خِلْتُ أنى راجلٌ
، فى التيهِ
، حتى خِلتُ أنى أعزلٌ فى رجفة الصحراءِ
، والأعداءُ من حولى وقُدّامى
وبى وجلٌ
، وموسوم بفقدان التذكرِ والحكايا والعدوّ
لا ثأرٌ
، ولا ذكرى
، أقابلُ فجأة نفراً من المارّين
أُحَيِّيهِم تحيةَ عابرٍ
، متعجلٍ بالأمرِ أو متمهلٍ
، لا فرق
وأسألهم:
ـ دمشقُ تلوحُ أم نجدُ؟
وأىّ طريقةٍ فى السيرِ أسلكها؟
، يقول كبيرهم:
ـ ما أنتَ؟
أرنو لهيئتهِ العريضةِ لابساً سمتَ الملوكِ
وضحكةَ ، التجارِ

، أهمسُ:
ـ كان لى نفرٌ من الخلصاءِ والأجنادِ
، كنتُ أشكِّلُ الخزفَ الطرىّ بهيئةِ
، الأطيارِ
وأنفخ فيهِ
، حتى يستوى فى الأفق جوّاباً
، ويأتينى بأنباءٍ عن السلطاتِ والطرقاتِ
، والتجارِ
، والأشجارِ
، حتى عندما يتلّبسُ الجندُ العدوُ عباءةَ
، الأشجارِ
، كى يخدعَ حُرّاسى
، وأهمسُ:
، إننى رجلٌ بلا ذكرى ولا ثأر
وتشابهت فى وجهى الطرقاتُ
واختفى المجدُ المعتّقُ بالمدائن
، لا طُلَيطلَةٌ تلوحُ
، ولا حدودُ الرافدين
لا ثأرٌ
، ولا أثرٌ
، ووجدى
فينهضُ واحدٌ فى الجند يسحب ياقتى
، ويجُرنى فى صَهْدِ هذا الصيفِ
، يسألُ:
،ـ أين تذهبُ؟

،ـ كان لى عشرون مملكة ومملكة

وعاماً بعد عام

سقطتْ ممالكىَ الكثيرةُ

، كلَّ يومٍ

كانت الأنباءُ تأتينى من الطيرِ

، المُشَتَّتِ فى الممالك

، بالقلوعِ الهاوية

حتى تبعثر بامتدادِ الأفقِ وجهى

، عارياً

، ظمآنَ

، سيّجنى الخرابُ

، وكلَّ العارُ المشيبَ

ومضتْ عساكرُهُم يجلجلُ ضحكهُم

، فى رمل هذى البيدِ

، والأصداء تحملها إلى حوْلى إذا

، حاولتُ أن أمشى

، وهأنذا أتيتُ

، أدقُّ بابكِ

، لم أُشَبّهْكِ

شبّهتِنى بالزجاجِ

، ولمَ

أُشَبّهْكِ. ■

الشـــرق الآخـــر

أســـامـــة خـليـل

روائى وكاتب قصة مصرى

منذ رفـاعــة رافع الطهطاوى ـ والعرب يتوجهون إلى أوروبا، ثقافة ومكانًا، وحتى قبل ذلك، منذ اشتباكات الحروب الصليبية، فهناك طه حسين وتوفيق الحكيم والطيب صالح وأمين معلوف إلخ، لكن نادرًا ما توجّه أحد الكتاب العرب ليكتب عن الشرق الأقصى بمعناه الجغرافى والثقافى.

ننشر هنا فصلا من رواية «الشرق الآخر» لـ «أسامة خليل» عن روسيا، إبّان ما سُمّىَ بالاشتراكية السوفيتية، وكيف ذهب الدارس وعاد من هناك وماذا رأى؟!

التحرير

قال ابتسم الرجل وأخرج منديلا من جيبه وأخذ يمسح به السماجون وأنا وقفت وقلت: ليس هو من يريد ذلك بل أنا، على أن أستريح وأنت أيضًا أم أننى رهينة لديك، أنا لا أريد الاستمرار أكثر من هذا.

وخرجت من باب الغرفة فأمسك بيدى فسحبتها منه بقوة وتوجهت إلى كابينتى، فوجدت بسيدة تنام فى سريرى الأسفل بينما السرير الذى يطوها خال والعجوزان قد راحا فى نوم عميق، كانت السيدة مستيقظة وهى فى الأربعين من عمرها، عارية تمامًا بين يدى، بعد أن أغلقت الكابينة والطرق شديدًا على بابها. فزعت فقفزت إلى الباب أفتحه بعد أن لممت ملابسى استيقظ العجوزان فزعين فتحت الباب فوجدت أحدهم أمامى قال: نرجوك أن تأتى فهو فى ثورة عارمة ولأجل أن تبقى معه حتى يهدأ أو إلا ستصير فى مشكلة ضخمة، فخرجت خلفه أترنح، كانت الحقيبة والزجاجة وبقية قطع «الكلبصا» ملقاة على الأرض، وعيناه الحمراوان كقناص فى انتظار فريسته، وجهه مرهق ولما رآنى ابتسم، جلست وأنا متخذ قرارى بألا أشرب معه كأسًا أخرى قدم الكأس فأخذتها ولم أشربها، رفع كأسه فلم أفعل مثله قلت: عليك أن تستريح لقد شربت زجاجة كاملة وتكلمت مسيرة يوم كامل بقطار، قال: أنت لا تعلم شيئًا، أنا الجنرال من يكلمك هل تريد أن تعلم من أنا، قلت: لا يهمنى أن أعرف من أنت فهذا لن يفيدينى ولن يفيدك فى شىء فأنت عسكرى وأنا مدنى، لا يهمنى بطولاتك أو إحباطاتك كما لا يهمك أن أرتدى الجينز أو القطن. قال: أخرج من هنا لا أريد أن أراك. تنهدت وتنهد الرجال الثلاثة، كنت أنظر إليه على رصيف القطارات بمحطة موسكو والضباب يلفها وهو بجسده المهيب ممسكًا بحقيبته السمسونيت وضحكت لما تذكرت ما كان بها من زجاجة «سماجون»، وفرخة مشوية وذراع لحم من «الكلابصا» كان الرجال الثلاثة يحيطون به، اثنان بجانبه وواحد خلفه وهو فى تشريفة الخروج من محطة القطار لم يلمحنى.

لم يعلم أحد بموعد وصولى لكى ينتظرنى وكنت موقنًا أننى حتى لو أخبرت أحدًا فلن يأتى فى صباح بارد كهذا الصباح، عرفت أننى خارج اللعبة التى يلعبها الجميع، والعيون التى تنظر إلىّ لا ألتفت إليها كل ما كان يهمنى أن أتخطى خطوطًا حمراء، الآن باتجاه المبنى العتيق للجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى، أمليت على سائق التاكسى الذى كان واقفًا أمام مدخل المحطة الضخم نظر السائق ناحيتى فعرف أننى غريب عن مدينته وزاد استغرابه عندما كرر على مسامعى اسم المكان وأنا قلت نعم فهز رأسه وسار ولما شاهدت تمثال بوشكين فى حديقة أمام المبنى أدركت وهو يشير إلىّ على الناصية الأخرى إنه المبنى الذى علىّ عبور بوابته الخشبية الضخمة الجميلة، كان علىّ أن أخبر الحراس بأننى غريب من مصر جاء ليقابل مسئول شئون الأجانب.

دخلت من البوابة يصطحبنى الحارس فى ممرات كثيرة، تسير قدمى على أرض من رخام، ولوحات تعلو جدار المكان تتسم بضخامتها وأعمدة رخامية كثيرة اختلط فيها الأبيض بالأبنوس، كنت أشعر بجسدى يتقزم أمام حالة العملقة الموجودة بالمكان والحارس لا يحادثنى حتى وصلنا إلى الغرفة التى يعلوها اسم المسئول عن شئون أفريقيا والشرق الأوسط، اندهشت أننى بالفعل فى غرفته، لم أر فى حياتى غرفة بهذا الاتساع، ربما لأننى

لم أر غرفًا متسعة أصلا فى حياتى، أثاث عتيق محلى بزخارف غاية فى الغرابة كان ممسكاً السيجار بيده لما اقتربت منه وأجلسنى فى مواجهته وهو يبتسم كان ما هو مسموح لى خمس دقائق حكيت له الموضوع وهو قال: أعطنى مهلة أنهى هذا الموضوع، بعد أسبوع سأرد عليك قلت: بمن ستتصل قال: «بأبو على المصرى» فأنا أعرفه جيداً قلت: أنت ملاذى الأخير قال: أعدك أنك ستكمل رسالتك فاطمئن.

كنت كلما أصغيت إلى ملقى الكلمات المبتسم أطمئن، والرخام يطيرنى فى الهواء وأنا مسرع فرحاً، موسكو أيتها الفتاة الجميلة ها هى اللحظات الأولى التى سأحتضنك فيها بدون رقابة، بدون أحد إلا ناسك ومطاعمك ورجالك وشوارعك أمتلك النهار كله يقفز بى ترام إلى مترو الأنفاق، أيام قليلة ويبدأ مهرجان الشباب، كان كل ما يشغلنى إقامتى حتى المهرجان، لم يكن أمامى سوى المدينة الجامعية لما طرقت باب شقتهما بالمدينة الجامعية انزعجا وسألاك عن سبب مجيئك فعرفت أنهما لا يرغبان فى بقائى فشاهدت الرسالة التى كتبتها أنا وزهير على مصطبة دورة المياه، الآن بدأ الحصار ولن ينقذك إلا «منير» أظرفهم وألطفهم عاشق الفتيات والكرة حفيد النجار الذى انضم للحزب وأعطى حياته فى خدماته التى يعرفها لهم ومثلما فعل الجد كان الحفيد يفعل، يحب الناس وكان من الطبيعى أن ألجأ إليه، والجميع على قدر استقبالهم لك يخشون زيارتك هذه وعلى رأسهم أبو على المصرى، أخفاك منير عن عيون الميلتسيا التى عرفت بوجودك وعيون «عفت الرعديد»، غبريال شفيق، كانت محبوبته التى يحتضنها كل ليلة قبل أن تأخذه الغيبوبة هى زجاجة الفودكا ولهذا كثيراً ما أطلق على نفسه «رجل المهمات القذرة»، وهو الولد المطيع لعفت الرعديد ولم يكن «حسن الإسكندرانى» إلا الذى يقبل وجودك على حاله لقد عرفت ذلك يوم توجهت إليهم فوجدت جميع الأبواب مغلقة فى وجهى حتى باب زهير الذى حول أوراقه من خلف ظهر «أبو على المصرى» وفعل به ما ذكرته.

فتح حسن الإسكندرانى طريقه المحفوف بزوجة وابنة صغيرة أمامى، كنت أنام على سرير صغير بمطبخه، كان حسن يفعل ذلك بدافع واحد حبه لك، وزوجته العامل تخدمك وتخدمه يتنقل بك حسن من شارع لشارع ومن محطة لأخرى بعيداً عن الميليتسيا، لقد كان يعلم أننى معرض لأشياء سخيفة وهم بالتأكيد قد أبلغوا الشرطة عن وجودى فالمهرجان على وشك البدء.

اختفيت عن أعين كثيرة كانت تسأل عنك وعلى رأسهم «فاهم فاهم» وغبريال شفيق، كل ما فوجئوا به وجودك بينهم بالمطار تستقبل القادمين من مصر للمهرجان.

الدبابات انتشرت على الطرق السريعة المؤدية لمدخل المدينة، فى ركوبنا للمترو كانت الحالة العسكرية لمدينة تحت الحصار واضحة، جندى يدخل من الأمام وجندى من الخلف إلى العربة، كانت مهمة الجنود هى التطلع فى وجوه الركاب لم يكن يهتمان بالأجانب، كل اهتمامهم كان منصبا على المواطن الروسى، لم تتعد مظاهر الفرح اللافتات التى بالشوارع أو على محطات المترو والناس لا يلتفتون إليها كأنه ليس مهرجاناً فى عاصمتهم، كتم الأنفاس يعكس حالة صارخة من الانضباط كان الهدف هو الابتعاد عن أى شخص أجنبى.

والعناق بين الأجساد سبق كل شىء والرمز الكفيف بالعود من يحمل بين أوتاره هموم وطن غناها لسنوات، الشيخ إمام وأنا بجواره بالأتوبيس غير مصدق أن كل هؤلاء المصريين يغنون معه، فى زحمة الدخول للمكان دخلت والإسكندرانى والمضيفات يستقبلن القادمين الجدد، ويغرف واسعة وجميلة أراحوهم وكان اللقاء ليلا.

كانت أولى المشاكل أن أبحث عن مبرر رسمى لوجودى هنا، فالشك يحمل أوزاره إلى جميع الموجودين فما بالك لو أنك خارج إطار الرسميين اليقين من عدم انفلات أحد للتخريب.

لم يكن هناك جمهور بساحة لينين، فتيات وفتيان يتكلمون كل لغات الأرض، هم مستعدون لمعرفة الوطن والتعرف إلى زائريه عن قرب، الجميع لن يخرج عن الإطار المرسوم له، لم يقابلنى جمهور يرقص معاً فى ساحة الكرملين، كل الجمهور يعلم كيف يصاحب الزائرين، حتى المخادع، الرقص حتى الصباح وشرب زجاجات تطوح فى الهواء وتكسر بالساحة، والسماء أضاءت بجنون انفجارات تضىء المكان كله فيزداد جنون الراقصين.

انسحبت مع من انسحبوا من ساحة الكرملين نبحث عن مقاعد فى مطاعم تقدم البيرة والجمبرى ونساء المخابرات الجميلات لم تنس فتيات مدربات أن تدلنا على أقرب طريق نحو ما نريد ففى الصباح بالاستاد الكبير تبدأ وقائع المهرجان.

بدأت أتحسس طريقى أنا والإسكندرانى يوم أن علمت أن أربعة من المصريين قد تخلفوا عن الحضور، كان جميعهم يسعون لعدم حصولك على بطاقة المهرجان، وصار الإبعاد أمراً واضحًا، والرجل الخجول الضحوك يطمئنك أن هذا سيتم،لم يستطيع إلا أن يلعبوا به ورجل المهمات القذرة يشرع فى تنفيذ مهمته باسم الديمقراطية أوراق موضوع بها أسماء وليصوت الموجودون كان طبيعيًا أن يتأكد استبعادك، كان الجميع يدرك مدى احتياجى للبقاء، كان علىّ أن أنهى ما جئت من أجله، على أن أتم الأوراق وأعود إلى جاليتا.

هكذا صدر الحكم بالعودة أو العزلة، كانت تجارة الدولار سبباً كافياً لهم لإبعادك من أمامهم فلقد اتحدوا جميعًا لكى يبدلوا العملة بالروبل لأعضاء الوفد، كيف ستفسد عليهم هذا بكشفك لهم. كان غبريال شفيق يفعل ذلك وهو مستريح يضحك ويعلن بكل وضوح عن ديمقراطية شيوعىّ العملة.

لم يعد يجدى لجوئى للرجل الخجول الضحوك، ففى اللحظة التى ودعته فيها تقدم منى رجل روسى يتكلم العربية وقال يحدثنى بعد أن استوقفنى فى طريق الخروج: جواز سفرك من فضلك وكان حسن قد انتظر بعيداً فسألته من يكون فعرفنى على أنه أحد مسئولى الأمن بالمكان سألته ولماذا تريد

جواز سفرى وكان صوتى قد بدأ يعلو قال: بدون انفعال أود أن أعرف إذا كنت هنا أم لا، قلت: أنا لست هنا، قال: وما سبب وجودك قلت: مصريون أصدقائى أود أن أقضى أياماً معهم، قال أين تنام، قلت: بموسكو وكان جواز سفرى بيده قال: تفضل معى فقلت بصوت مرتفع جعل كل من بالصالة يتجمعون حولى قال أحدهم: هذا مصرى مثلنا ويدرس لديكم اذا حدث له مكروه فسوف أكتب عن ذلك.. كان الرجل الضحوك الخجول قد انتحى بالرجل جانبًا وأنا قلت: لن أبرح المكان إلى مكان آخر، فأخذ جواز السفر وإنصرف والرجل الخجول قال: سيحضرون إليك فى الصباح.. قلت وأنا لا أنظر إليه: الصباح رباح.

صعدت إلى غرفة الشاعر وقصصت عليه ما جرى قال: سأسمح لك بالمبيت معى الليلة ولكن إذا حضروا فى الصباح فلا توقظنى فى الصباح الباكر، كانت الطرقات على الباب توقظنى ولا توقظ الشاعر الذى تململ فى سريره واجهت الرجل الضحوك لما قال: هم ينتظرونك أسفل فى بهو الفندق.. فلم أعلق وخرجت معهم.

كانت المرأة البيضاء وخلفها رجلان واقفة فى بهو الفندق وبيدها جواز سفرى سلمتنى الجواز فوجدت طرف الصورة منزوعًا قالت: من أنت قلت: مكتوب اسمى بجواز السفر قالت: أعنى من أين أتيت قلت: من كييف قالت: ومن أذنك أن تأتى إلى هنا قلت: لم يأذن لى أحد، أطلقت سماح نفسى لنفسى وحضرت.

قالت: ألديك ما يثبت أنك تعيش هنا، فأخرجت الورقة التى بحجم أصابعى وقلت: هذه ما تقصدين، نظرت إليها وتنهدت وناولتنى إياها وأخذت الجواز قائلة: إذا أردت أن تأخذ الجواز الآن فاصطحبنى وإذا لم ترد أن تأتى الآن فهناك العنوان الذى سيكون به الجواز.. قلت: سأكون وراءك.

وانصرفت السيدة وخلفها ثلاثة رجال خارج بهو الفندق سألت الرجل الضحوك أن يصحبنى أحد إلى المكان فرفضوا قال أحدهم: هذه مشكلتك وعليك حلها.

دفعت بورقة العنوان إلى سائق التاكسى قال: التاكسى لا يدخل إلى هناك قلت: سأنزل أول الشارع وأسير على قدمى ورأسى تدور حول المكان والناس وأنا وحيد فقد كان اليوم يوم أحد.

توقف التاكسى وترجلت بعد أن ناولته خمس روبلات ولما نظرت إلى الشارع الذى أشار إليه السائق وجدته خاليا تمامًا من السيارات والبشر وتأكدت أنه سد بحائط كبير فى نهايته، وشكل المبنى على يمينى قديم وفى نهاية الشارع من طابق واحد ملىء بأخشاب وشبابيك صغيرة وعلى السلالم الموصلة لمدخله وقف رجلان بادر أحدهما بقوله: أنت صاحب الجواز قلت: نعم قال: دقيقة واحدة.. ودخل إلى المبنى وعاد وجواز السفر بيده قال: ها هو عليك أن تأخذه وترحل فوراً عن هنا. فهم يسألون عنك بكييف قلت: كل ما أريده ثمانى وأربعين ساعة أنهى فيها ما جئت من أجله وسأعود، قال بصوت حاد: عليك الرحيل فوراً قلت: لن أرحل كما تقول، أريد ثمانى وأربعين ساعة فليس لدى نقود أيضًا قال: ليست هذه مشكلتى لن أعطيك ساعة واحدة ولا تضطرنى أن أرحلك من هنا بالحراسة للقطار.

قلت: لن أرحل قال: أعطنى جواز سفرك، ناولته إياه وبجوار سلم المبنى لمحت كشك التليفون واتجهت إليه وطلبت الإسكندرانى فى منزله وأخطرته عن مكانى وعن احتمالات حجزى بالمكان قال: سأخبر الجميع بما تم.

عدت إليه وهو ينتظرنى على سلم المبنى قال: اتبعنى من فضلك دخلت وراءه إلى ممر خشبى طويل وداخل المبنى تكاد تكون الإضاءة منعدمة إلا من بعض اللمبات القليلة فتلبستنى حالة من الرعب المفاجئ لشكل المبنى، لم أر أى إنسان أو أحد يخرج من الغرف ولا أحد يستقبلنى، نزلت عدداً من الدرجات واستدرت خلفه فى الممرات حتى باب غرفة وأدخلنى فيها.

فى مواجهتى كانت صورة دريچنسكى صاحب مقولة «العقل من ثلج والقلب من لهب». ساعتها عرفت موقع الغرفة التى بها. صرت أتأمل المكاتب الخشبية العتيقة والكراسى التى أمامى، المكان غير مألوف، زاد الرعب فى داخلى وأنا جالس فى مكانى.

دخلت علىّ بثوبها الأبيض الشفاف كعروس ستزف إلىّ وشعرها الذى لم أر أنعم منه فى حياتى وابتسامتها لا تظهر أسناناً لامعة وبيدها ورقتان جلست فى مواجهتى وقالت: اسمح لى أن أسألك بعض الأسئلة وعليك الإجابة عنها، كل ما ستقوله سأدونه لا أكثر ولا أقل، أعتبره جمع معلومات عن وصولك لموسكو. قصصت عليها ما تم، فقرأته علىّ وناولتنى ورقة صغيرة وطلبت منى أن أوقع عليها فسألتها عن ماهيتها قالت: إنذار بترك موسكو خلال أربع وعشرين ساعة قلت: لن يحدث أنا طلبت ثمانى وأربعين ساعة قالت: انتظر وتركت الغرفة، فعاد الرجل مرة أخرى ممسكاً بالورقة الصغيرة قال: ستوقع هنا وإلا لن تحصل على جواز سفرك قلت: لن أوقع إلا إذا سمحت لى بالثمانى والأربعين قال: لن يحدث قلت: وأنا لن أوقع وصورة دريچنسكى وهو يبتسم فى معطفه وقبعته الشتوية تعلو رأسه خرج الرجل وعاد ومعه رجل آخر قال الآخر ماذا تريد، اليوم أحد وأنت ترتكب خطأ كبيراً لقد اتصلنا بعميد الكاتدرا وهو يطلب منك أن تذهب فوراً قلت: لن أذهب حتى تحل المشكلة هنا، إذا أردتم رحيلى فافعلوا ذلك باتجاه وطنى.

نظر الرجلان لبعضهما وناولنى الآخر جواز سفرى وقال: اذهب وافعل ما تشاء.

لم أر السيدة الشبيهة بحلم عبر فى مرة أخرى لكنى أخذت جواز سفرى وهم يدلوننى على أبواب الخروج من مكان لآخر حتى صرت خارج المبنى تمامًا غير مصدق أن جواز السفر بيدى وأننى حر بدون ساعات محددة.

والإسكندرانى يستقبلنى على باب الفندق فقصصت عليهم ما تم لم يكن يعنينى فى هذه اللحظات غير «أبو على المصرى» والرجل الضحوك.

في ساحة فندق اللجنة المركزية كان الرجل الضحوك يقف وأنا بجواره عندما وقف أبو على المصرى بسيارته الفولفو يتقدم رافعًا ورقة بيده هي الموافقة على إتمام رسالتي للدكتوراه، قال الضحوك: ها قد حلت المشكلة وأنا قلت له غداً أغادر موسكو.

ابتسم الموظف المختص في وجهي وقال: سنضمها إلى أوراقك عليك العودة الآن وسنبحث لك عن مكان آخر وأنا لم أصدق أن الأمر قد انتهى إلا والإسكندرانى يوصلنى لمحطة القطار. كنت قد حدثت جالينا من محطة موسكو وأخبرتها عن موعد وصولى والإسكندرانى يسلمنى الكعكة التى صنعتها زوجته لى لأتناولها بالقطار.

والقطار يستكين لرصيفه الأخير ومن خلال الزجاج شعرت أننى عدت لوطنى. كانت جالينا تنظر للمسافرين ففاجئتها واحتضنتها وقلت لقد انتهى الأمر.. ثلاث سنوات أخرى ستكون معك.

وهى رتبت كل شيء يوم حافل، احتفالا بالمناسبة، يومان لا يقطعهما إلا استراحة قليلة من نوم متقطع.

وها هو الشهر الذى أخطرنى به الموظف قد مر، أعاود الاتصال مرة ومرات وهو يقول لى عليك الانتظار فى اتصاله الأخير اعتذر وقال أمرك الآن بيد «أبو على المصرى» أدركت أن خطة «أبو على المصرى» قد نجحت وأنه أنام الرجل الضحوك وضحك عليه، لقد ألغى «أبو على المصرى» العمل بالورقة بمجرد رحيلى لم يكن الابتعاد عن سوق صرافة الأفكار الشيوعية والعمل فى خدمة الأباطرة الجدد من المصريين إلا أن يكون مصيرك فى يد أبو على المصرى.

وبالتليفون حدثته قال: لن أستطيع أن نفعل شيئًا عليك أن تحدد موعداً لرحيلك قلت: سآتى إليك. قال: أهلا وسهلا ولكن هذا لن يغير من الأمر شيئاً.

لم أشأ أن أخبر جالينا بشيء مما تم ولم أترك لها رسالة بل حدثتها وأنا بموسكو قلت: سأتأخر بعض الأيام قالت: ماذا حدث قلت: سأخبرك لدى عودتى.

كان مبيتى لدى الإسكندرانى وما حدث فاق أى توقع له ولم يخرج إلا كلمة واحدة: الأوباش.

كان موعدى مع «أبو على المصرى» محدداً فى عمارة راسخة ثابتة مهيبة لم أصعد بالأسانسير ولكنى طرقت البوابة الخشبية الضخمة وكلبه الأسود الضخم يزوم فى مواجهتى، لما فتحت سيدة المنزل الروسية الأصل بابها وابتسمت فى وجهى ورحبت بى. خلعت حذائى بباب المنزل وهى أخذت على الجاكت وعلقته وأشارت لى أن أتبعها بعد خروجى من الممر غمرنى ضوء البهو المترامى الأطراف وشغلنى كثيراً حجم الصالون والمناضد وجهاز التليفزيون والموسيقى الضخم بالصالة وكان أبو على المصرى يجلس فى بيجامته متربعاً يشاهد التليفزيون، وقف وابتسم ومد يده يصافحنى فصافحته وجلست فى مواجهته.

بعد أن وضعت سيدة المنزل الشاى أغلق هو جهاز التليفزيون، كانت تتصرف كبرنسيسة وأنا أجلس أمام الأمير، أشار لى أن أصب الشاى وصب هو لنفسه وقال لى: أعرف ما يشغلك لكن ما باليد حيلة لقد رأيتنى بنفسك أسلم الورقة للرجل الضحوك ويبدو لى ساعتها أنك تأكدت أن وجه القتلة بارد ومبتسم دائمًا، فلم أرد وواصل كلامه قال: كل ما أستطيع أن أفعله الآن أن أحصل لك على فيزا لأى بلد تريد الرحيل إليها.

لنقل اليمن هل تريد الذهاب إليها قلت: على شرط أعمل عاماً هناك وأعود.

وأنا أتطلع إلى سيارته الفولفو أمام البيت أدركت مدى جبروتهم ومدى ضعفك أمامهم وانكسر الوضوح أمامك وظهر زيف كل الذى يتكلمون فيه ويناضلون من أجله.

نظرت للشوارع الواسعة التى أعبرها والتماثيل المتناثرة والبشر الذين يركبون الحافلات والذين يسيرون على استعجال وزجاج المحلات يستثيرك، آن لك الرحيل عن تلال لينين وعن الثلج وعن حارسة سكنك عن دريچلسكى وعن يوم حططت فيه رحالك بأوتيل يبعد عنك الآن خمس دقائق فلم تستطيع أن تحبس دموع حبك لكل هذا التاريخ.

استقبلنى صديقى الروسى بجوار السيدة التى وضعت عربة البيرة وأنا تعبت من الكوب الكبير الذى بيدى وهو يبكى وأنا أبكى هو يبكى لوفاة تشرينكو وأنا أبكى لأننى لن أراه ثانية وأرى جالينا.

لم أكن قد اتصلت بها أيامًا كثيرة منذ عودتى فى انتظار أن أجهز نفسى للرحيل ووجدتها تاركة رسائل عديدة لدى السيدة الحارسة بأن أكلمها، متطوحاً برحيلى الذى لم يفارقنى وكلمتها أسمعتها صوتى الذى كان بلا صوت وهى طرقت بابى فى منتصف الليل ولم أتوقع أن تكون بجوارى الآن.

الآن كتب عليها أن تضع نهاية أدركت أنها لن تنتهى. نظرت فى عينى وانفجرت بالبكاء وسألتنى: لماذا ضيعت كل هذه الأيام ولم أكلمها. أحقاً سترحل؟

لمن ستتركنى؟ كتب علىّ الرحيل دائمًا.. ليس لى أحد غيرك هنا. كيف أستطيع الرحيل معك؟ كيف لا تبقى؟

ويداها تسبق دموعها إلى صدرك وانتحابها كسر الجدران والثلج والناس ووصل إلى مسامع «أبو على المصرى». لم تهدأ جالينا ولا هى تعبت من بكائها وبكائى حتى نعست. قالت: سأوصلك للمطار.. سأكون معك لا تحرمنى ساعات باقية. قلت: بل سأعود لعام واحد وأعود.

لكننى سأفعل الآن مثلما كنت أفعل معك دائماً. سأوصلك إلى قطار فيچين بعدها أرحل لموسكو قالت: دعنى أوصلك أنا أولا لقطار موسكو قلت: كما تعودنا يا جالينا.

ونحن نسير باتجاه رصيف قطار فيچين كانت دموعها تفر لمعطفها وهى تنظر إلىّ تستوقفنى وتقبل كل وجهى بدموعها وأدخل معها لعربة القطار وأجلس بجوارها وأجفف دموعها التى لا تجف وصوت الميكرفون يزيد ضربات القلوب وأنا أنسحب من جوارها وهى تمسك بيدى تستبقينى والصوت يعطى إنذاره الأخير بإغلاق الأبواب فأقفز خارج العربة ويغلق باب يفصل بيننا دموع انسابت من عينيها على الزجاج. ■

مكائد

شعر: **فاطمة المحمود**

شاعرة من ليبيا

ها هو الضجر ـ مرة أخرى ـ
يرمق فئرانا بيضاء جائعه
مُعزَّزة بزعيق مخبول
هكذا تبدو لعبة الضوء
حين يتكدّس خارج نافذتى، لاعقاً
بفضوله أطراف غفوتى
مخرباً غموض ليلة طائشة
لامجد
لعزلة
أو
سر

****

الذين
نزلوا
إلى الأعماق
هم حكاؤون فقط
يروّضون لغة لعلّنا خبرناها
وما كانت أقدامنا لتحفل بالمخاوف
تأخذنا
هنا
وهناك
وتدلنا على النتوءات الصقيلة
الحادّة
التى تلمع فى الأعالى.
ما يحدث خارجنا
صيغة أخرى
وكأنه ـ هو ـ نحن ـ الذين خرجنا نبحث
عن صورنا في الاتجاهات الأربعة
وكل منا ـ يخمّن
أن هناك قصاصا
ينتظرنا فى السماء.
هكذا قولبت لنا الحياة
وحتى يومنا هذا
وهذا ما كان علينا ـ على الأقل أن نلمّ به
كل شيء كان يُحرّضنا
وكانت غرائزنا المحرّضة

تقودنا إلى لذائذ
لا تحصى؛
خطاياك، وأوحالك النَظِرَة وقد اشرأبّت إليك
كل شىء يحتشدُ فيك، لإنجاز
ما ينبغى
أن ينجز
بالدقة ذاتها التى فسدت
بها الحياة..
كلُك حر
كلُك حر حتى اليأس.

***

الذين
نزلوا
إلى الأعماق
هم حكاؤون فقط
هكذا
أُخذنا.
هكذا
أدركتنا اللعبة
أيتها الأرضة التى تقرض مصائرنا
ولم نَصِر لاختبار سرّك بعد
لا الأدلاء الذين بمعيتك
ولا الذين
بمعيّة أنفسهم
ليتيقنوك.
الرخويات الأكثر التصاقا بك
تكزُ على وهنها
كذلك الذين
حملوا الدلاء
واختبروا الأحجار
وبحثوا فى حناجِرهم
عن نشيد.
كل شىء
غبار يتجهّم
الابتسامات، والنوازع، الضوء
حين يميط اللثأم
عن المكبوتات، وخبراتها.
الصباح الذى على هيئة قنبلة دخانية.
الأزواج والنُطف
الأمهات وشهادات الميلاد
الكراريس، والكراسى، والمعلمون.
الأصدقاء، والمنافض، والخبز، والملح.
الهواتف، والبنات، والأولاد.
التحيّات التى نلقيها كمن يقشر دملا.
بهذه الذخائر
أوطنا
للأكثر انحطاطا
للذى
يبث سطوته
فى الفراغات
أو
فيما ترتج له رؤوسنا من
أحابيل
ها نحن
نُلام عما اقترفناه، وقد أُسلس
قيادُنا.
نحن المصابين
بزهو- ممِض
كُلٌّ منا
يختال فى جلد الآخر
وقد ثُقّب بالمآرب. ■

سعدنى السلامونى

شعر: سعدنى السلامونى

شاعر مصرى باللغة العامية

مش عارف
السما مكفنه البلد
ولا أنا جسمى قبر وماشى فيه
مش عارف
الحياة تاهت منى
ولا أنا اللى تايه فى الحياه
مش عارف
حاقفل الشبابيك والستاير والحنفيات والراديو
والمحبس والدواليب والحمام والدُش
وقلبى وبقى وعنيه
والألبوم وسوستة البنطلون
وزراير القمصان والجاكت والشنطه
ومش حاخاف
حاطلع عينى من تحت اللحاف وأراقبنى
أشوفنى حاروح فين بالظبط
وحاعمل إيه
أشوف جسمى ابن الكلب اللى معذبنى عايز إيه
حاراقبه
حاراقبه
استنم
بيغسل وشه
بيكح
طلع الشرابات م الجزمه
فيه ريحه منتنه
شايف خيالات ع الحيطه
شايف أشباح عاملين بنى آدمين
والبنت سناء
واخواته اللى كرهم من قلبه
أنا لسه مراقبه
خايف
الخوف بيكبر فى عنيه
الخوف فارش البلاط
الخوف تحت الكنبه
الخوف فى صوابع بنى آدمين مصلوبين ع الجدران
الخوف فى عيون باصين م السقف
الخوف طفى الأباجوره
الخوف غرق إلشقه
كاتم نفسه
فتح الباب
خرج
النهار لابس الليل ليه كده
أنا لسه مراقبه
الشارع مليان نسوان
فيه بنت على عنيه معديه

وعيال فى قلب الشارع بيلعبوا عسكر وحراميه
وأمن دوله
ووطن تحت شباشب مرميه
وعريس وعروسه
وقطر ما بيصفرش
ماشى
بيجر خياله وراه وبيعرج
أنا لسه مراقبه
رمى نفسه قدام الأتوبيس
فرامل العربيات بتصوت
والإسعاف
والطيارات والصواريخ
وأمى وأبويا والقطر
بنات راجعين م الجامعه اتلموا عليه
البنت بتلمه فى صدرها
وتعيط
بتعيط
صدرها طرى جداً جداً
وعنيها مفتوحه على حنين فى عنيه
عنيه مبحلقه فى وشها
لم بإيده شعرها
حطه فى بقه
وبيبلع فى دماغها
رقبتها
كتفها
صوابعها بدبلتها
سوّتها
رجليها من فوق ركبتها
بلع البنت
بلعها
البنت انهضمت جواه
البنت ملت دمه

دايخ
مش عارف الحياه تاهت منه
ولا هو إللى تاه فى الحياه
أنا لسه مراقبه
وصل للقهوه
رمى جسمه على الكرسى
حدف تلت نظرات على تلت بنات قاعدين
فيه نظرتين رجعو له
ونظره البنت خطفتها
وحدفت نظره فى عيونه
متضايق .. مخنوق
بص للسما
ملقاش غير نجوم وقمر مخنوق وسحاب
وعامود دخان من طياره نفاثه
متضايق... مخنوق
فى حالة غليان
مش شايف حواليه غير دبان
وكراسى فاضيه
وكبيات مليانه شاى بارد
وظهر بيترمى فى الطاوله
متضايق
مخنوق
أنا لسه مراقبه
طالع ع السلم
رجليه بتنقر
أنا راقد ع الكنبه باراقبه
عينى ع البنى آدمين المصلوبين ع الحيطان
عينى على الجدران اللى شانقين السقف
خبط مين
مين
مين
مين
أنا سعدنى افتح وكمان جاى متراقب. ■

أَكُلُّ يومٍ ظلام؟!*

شعر: كريم عبد السلام

داخل السياج

الكلاب تحنى رؤوسها، متنقلةً فى صفٍ واحد
الحركة:
بين العدو والتسكّع
صدى النباح:
معلقٌ فى الهواء
كأنما أدركتْ أن روح الشجرة، المهيمنةِ على
المكان
تطلق تحذيرات.

المطر فى الحديقة، يبدأ كأصابع محبوبة
يتغاضى عنها النائم لتستمر فى المداعبة
أصابع المحبوبة، تتحول إلى أصابع أمٍ شغوفة
بالمعاقبة، كما فى تلك الذكريات
كل قطرة، بمفردها، لا وزن لها
لا تنتزعك من غيابك إذا سقطتْ على خدِّكَ
لكن معاً
ككل ما هو مؤلم وجارف
تُخلِّف تلك الغُصة، التى يبدو معها المطرُ
وكأنه معدٌّ سلفاً لإيذائك.

بعض المقاعد تنجو من البلل
لكن لوقتٍ قصير
إلى أن ينتفض الممددون عليها
مكتشفين، بعد فوات الوقت،
أن المقاعد استخدمتهم كدروع
فيما ظنوا أنهم وجدوا البقعة التى تتحمل ظلالهم وأحلامهم.

الفزع، له حياته التى تنمو دون توقف
كائن أعمى يتغذى على الداخل، ولا يميز ضحاياه
من يعترضْ طريقه يتحولْ إلى فريسة
حتى الجمادات، يسلبها تماسكها،
يكفى أن يتركه صديق بالقرب منك
أو يتركه المكان تحت خطوتك القادمة
وبعدها،
لا يعود ممكناً التخلّص منه

فى خشخشة ورقة
وفى الحركة الهينة لستارة.

تسقط قطرة على شفتك فتلعقها،
انشغالك بصحيفة تحمى بها صدركَ
سيحول بينك وتأمل السرور النباتى.

□

ما يضيّعُه الصحو

خرجنا حاملين ما نملك من أوانٍ وعلب
نريد تراباً يكفى لصنع بلد،
البنات قابضات مثلنا على الأوانى
بأصابع عارية من الزينة
الأوانى تحيل إلى المائدة وإلى الشّبع.

خلعنَ الفساتين وجلبنَ فيها تراباً،
زاويةَ حقل سنزرعه
أو منحنى لطريقٍ قادم.
المسافة ثابتة مع أقدامٍ ليست قطارات
كلما صنعنا بلداً
أتى أضيق أو أوسع من رغبتنا،
أينما نتعب نتوقف ونمتلك بلداً
لا نحتاج أكثر من بلدٍ للنوم
لا نرسّم حدوداً
ولا نبيد السكان الأصليين.

نستيقظ،
فيتطوع واحد لإحصائنا:
أننا انسلّ من العالم إلى أول رصيفٍ
مع آلة زمن بلا مؤشر، وعينى حيوان
مشدودتين إلى المصير؟

- وداعاً يا خائن
- وداعاً يا مغفلون.

□

الحشائش

ذهبنا إلى الحديقة، أنا وهى
ظلامُ كلِّ يوم، يبتعد بالحديقة، ثم يعيدها عند
الفَجْرلموضعها وسط العمارات.
خائفٌ مثلها وأطمئنّها:
كائنات صديقةٌ تحرسنا
تعى أننا شركاء فى المكان
وإن كانت لنا طريقتنا فى اللمس والشم والمطاردة.

قميصى أبيض
انطبعتْ عليه خطوط خضراء
قميصى،
حتى لا تضايق خدّها الحشائشُ
تنمو بدون بستانى،
قاتمة
وتعوق حركة الأقدام عن السير.

نلوكها ونحدّق إلى النجوم
نلوكها ونتنفس بصعوبة.

ندى الفجر حول ملمسها إلى الطراوة
الحشائش،
أطرافها المسننّة، اختفت داخل السرور
داخل النضارة
داخل العبير الذى لم يعد حكراً على الأزهار.

□

يتحدث إلى الحديقة

يا مخزنَ الليل
أعوى وأنت ترددين عوائى
أموء وأنبح وأعدو على أربع ثم أتوقف
لأغيّر اتجاهى.
أزحف وأهسّ كالدوبيات فى النجيل
وأنت ترقبيننى

بكلِّ ورقة
بكلِّ زهرةٍ عديمة الرائحة.

يا مخزنَ الليل
مُرى إخوتى المتشردين ليتركوا حذائى لقدمى
مُرى الدود الذى يتحرك أسفل
فلا يصعد ويلتهم شفتى وأصابعى
مُرى الشرطى فلا يركل ظهرى،
وأنا غافٍ على حجرك
مُرى الدويبات فى النجيل
لتسمح لى بقبضةٍ، أسند عليها خدّى،
ساعةً واحدة.

يا مخزنَ الليل
الهواء البارد فرحان بفريسته
البيوت مليئة بالأحلام.

□

يتحدث إلى النوم

عندى أربعة جدران وشرفة وملاءة مرسوم
عليها أشجاربنفسجيةٍ ومخدات
خُذْ رأسى
عندى ظلمة آمنة وأحبائى ممددون جوارى،
والعربات بعيدة عن أذنى
خُذْ رأسى الآن ولو إلى الأبد

أيها الفاشل
اليقظة ليست من الفولاذ
الأرق خصم سهل.

□

* من ديوان يصدر قريباً، تحت عنوان: «بين رجفةٍ وأخرى»

الحــــــوار الخــــلاّق

ترد إلينا رسائل عديدة، تعبر عن إعجابها «بالقاهرة»، تجادل كُتّابها وتحاور موضوعاتها، فى سياق ثقافى حقيقى ومعبر عن الإنسان العربى، أزماته وطموحاته، رؤيته لنفسه وعلاقته بالآخر.

ومنذ أن دخلت «القاهرة» إلى سوريا الشقيقة، والرسائل لا تنقطع، سواء من كُتّاب أو من قراء. ونحن نسعد بذلك سعادة لا حد لها، سعادة من يشارك فى عمل نافع فيلقى مردودًا طيبًا وهو يتم عمله، مما يزيده حماسة وإخلاصًا.

ونختار هنا رسالتين مهمتين للكاتب «فواز مزيك» تعقيبا على العددين [١٦٠ مارس - ١٦١ أبريل ١٩٩٦] ننشرهما فى إطار الحوار الخلّاق، الذى تنشده القاهرة وتعمل فى ضوئه وتنادى به، وأيضا، تنشر «القاهرة» تعقيبا للكاتب خالد صالح وهو من العراق الشقيق وذلك ردًا على ماورد فى مقال الناقد المصرى «عبدالرحمن أبوعوف» والمنشور فى العدد [١٥٧ ديسمبر ١٩٩٥] حول رواية الكاتب العراقى «فؤاد التكرلى» (الوجه الآخر)، بالإضافة إلى تعليقات وردود وموضوعات وردت إلى المجلة وتندرج فى الإطار نفسه.

(التحرير)

حــــــول «الإبداع فى العــراق» تعقيـب

خــالد صــالح

كلية الآداب جامعة بغداد - قسم اللغة العربية

فـ السيد رئيس تحرير مجلة «القاهرة» الغراء

الأستاذ غالى شكرى المحترم

تحية طيبة، وبعد،

فـإننى أهنئك على سلامتك، وأشكرك لما تبديه من اهتمام بالأدب العراقى، وهو اهتمام متواصل، وأتمنى لك دوام الصحة، راجيًا أن تكون قد أبللت من مرضك الأخير وشفيت تمامًا.

طى هذه الرسالة الموجزة مقالة موجزة أرجو نشرها فى الباب الذى تخصصه المجلة للتعليقات والمناقشات، لأنها، كما سترى، تتناول مقالة نشرت فيها، ضمن الملف الخاص عن الإبداع فى العراق، ولأن هذه المقالة تتضمن أغلاطًا بُنيت عليها مغالطات ما أنزل الله بها من سلطان، لا يجوز لمجلة، أنت رئيس تحريرها، أن تقبل مرورها من غير إيضاح ولا تعليق.

إننى أعتمد فى نشر مقالتى هذه على التقاليد الأدبية والصحفية وما تبيحه من حقوق التعليق والإيضاح والتصويب والمناقشة، وإلاّ فإننى أستثمر ما ترتبه لأنفسنا، نحن العراقيين، من حقوق عليك!

إنك تعرفنا بكثير من التفاصيل، ونحن نعرفك بكثير من التفاصيل. وغالبية أدباء العراق من الخمسينيين والستينيين، وحتى غيرهم، هم من أصدقائك ومعارفك، وهذا يشفع لى بأن أتوقع نشر مقالتى وتجنب إهمالها. ودم بخير وعافية.. والسلام.

السيد رئيس تحرير مجلة «القاهرة» الغراء

بعد التحية..

تمكنت أخيرًا من الحصول على نسخة من عدد مجلة «القاهرة» الذى تضمن ملفًا واسعًا عن «الإبداع فى العراق».. أعنى العدد (١٥٧) الصادر فى ديسمبر ١٩٩٥، وقد وجدت فى إعداد هذا الملف مبادرة من إخوتنا مثقفى مصر الغالية، جديرة بالثناء والتقدير والاعتزاز، على الرغم مما يشوبه من نواقص لا يسلم منها هذا النوع من الملفات عادة، بخاصة حين يُغلّب معدّوها أمزجتهم وعلاقاتهم وانحيازاتهم على المقاييس الموضوعية.

لست أزعم أن ملف «القاهرة» قد أُخضع لمقاييس متعسفة من هذا النوع، فمعدوه قد جهدوا فيما يبدو ليقتربوا من المقاييس الموضوعية، حتى جاء أفضل من الملفات التى أعدت عن الإبداع فى العراق خلال سنوات العدوان والحصار، ومنها ملف مجلة «إبداع». وهذه شهادة لا أريد بها مجاملة أحد، ولا أبتغى من ورائها غير الثناء على مبادرة هى جديرة به.

أمّا ما شاب الملف من النواقص والهنات فلا ينقص من قيمة الجهد الذى بذله معدّوه، ولا من أهمية المبادرة التى قامت بها هيئة تحرير المجلة فى هذه الظروف العسيرة.

غير أن الهنة التى تلفت النظر بشكل صارخ فى الملف هى تلك المقالة التى كتبها عبدالرحمن أبو عوف عن رواية الكاتب العراقى المبدع «فؤاد التكرلى» المنشورة بعنوان «الوجه الآخر». ذلك أن أبا عوف بنى تحليله للرواية على معلومات مغلوطة، فتوصل إلى نتائج متعسفة يبدو، وبعض الظن إثم، أنها محكومة بنيّة مسبقة، نية الإساءة إلى النظام الحاكم فى العراق بأى ثمن.

ولست بصدد مناقشة ما إذا كان النظام الحاكم فى العراق يستحق الإساءة أم لا يستحقها، فهذه مسألة نحن، العراقيين، أولى بالتصدى لها، لأنها تخصنا قبل أن تخص غيرنا، ولأننا نعرف الحقائق المتعلقة بها أكثر مما يعرفها غيرنا، دون أن أنفى حقّ أبى عوف، وغير أبى عوف، فى أن يكون له رأى خاص بها، ولكننى أستغرب أن يستغل أبو عوف معلوماته المغلوطة ليطلق أحكامًا جزافية على عمل أدبى، ويسقط على هذا

العمل رأيه السياسي الخاص، ويلزم به كاتبه (التكرلي) ويخرجه من غير مسوغ!

ترى ما هي أغلاط أبي عوف؟

وقع أبو عوف في عدة أغلاط ثانوية، وخطأ رئيسي واحد هو خطأ مركب لا يجدر بناقد أن يقع فيه.

أما الأغلاط الثانوية فأولها تغليبه الظن بأن إبداع التكرلي قد توقف، وهذا ظن في غير محله. فالتكرلي، وإن كان مقلا في الكتابة، لم يتوقف عن الإبداع. فقد نشر بعد الأعمال التي عددها أبو عوف، عديداً من القصص القصيرة في المجلات العراقية والعربية. وصدرت له رواية في صيف عام ١٩٩٥ عن دار الآداب في بيروت عنوانها «خاتم الرمل». ولديه، كما أعلم، مخطوطات لأعمال أخرى روائية وغير روائية، ولكنه (التكرلي) حذر بطبعه، ومتريّث إلى حد التردد، لا ينشر عملا إلا بعد أن يجري عليه كثيراً من التنقيحات.

والغلط الثاني الذي وقع فيه أبو عوف هو أنه اعتمد على معلومة شفاهية غير دقيقة، وأحاطها بإشارات وظلال، ليعزز ما يريد التوصل إليه. فهو يقول إن التكرلي «يعيش معظم وقته في باريس.. لينأى بنفسه عن الصراعات السياسية والثقافية»، والصحيح أن التكرلي لا يعيش معظم وقته في باريس، وهو لم يذهب إليها إلا في زيارة قصيرة أو زيارتين، ثم ذهب لإقامة محدودة فيها، لأسباب شخصية خالصة، ليست كالأسباب التي دفعت غالي شكري وأحمد حجازي وأمير إسكندر ومحمود العالم وجورج البهجوري وغيرهم، للإقامة فيها. ذهب بعد إحالته للمعاش من عمله في القضاء بسبب بلوغه السن القانونية. ذهب ليتزوج من سيدة تونسية سرعان ما عاد بها إلى بغداد وعمل مستشاراً في دار الشئون الثقافية العامة. ويقيم التكرلي، منذ أواخر الثمانينيات، في تونس وطن السيدة عقيلته، وهو يعمل منذ سنوات موظفًا محليًا في السفارة العراقية هناك.

ربما كان هذان الغلطان أهم الأغلاط التي وقع فيها أبو عوف، ومع أن الكاتب، أي كاتب، لا ينبغي له الاعتماد على الظنون الشخصية والتقولات الشفاهية التي لا تجد في أرض الواقع ما يسددها، فإنني لا ألوم أبا عوف على غلطيه هذين لو كانا غلطين مجردين بريئين، ولكنني ألومه حين يحاول أن يوظف أغلاطه في مصادرة رأي فؤاد التكرلي السياسي وتكييف نوع علاقته بالنظام الحاكم في بلاده تكييفًا خاصًا يلائم هواه، أي هوى أبي عوف، فمثل هذه المصادرة لا تحرج التكرلي فحسب، بل تجعلنا نشك في كون أغلاط أبي عوف أغلاطاً بريئة.

أما الغلط الرئيسي الذي وقع فيه أبو عوف فهو زمن الرواية التي عمد إلى دراستها وتحليلها، أعني رواية «الوجه الآخر»، فقد ذهب به الظن بأن هذه الرواية تكشف عن حياة مقهورة راكدة تدور في حلقة خانقة يعيشها مثقف مهمش يتحمل مسئولية تهميشه النظام الحاكم في بلاده حاليًا، وليس أي نظام آخر. وهذا غلط فادح يتجاوز حدود الغلط في تحديد الزمن الروائي والزمن الخارجي، ويفضي إلى استنتاجات مرتجلة غايتها أيديولوجية - سياسية وليست غاية أدبية، وبهذا يتحول النقد من كونه نقداً أدبيًا نزيهًا إلى مرافعة سياسية قائمة على معلومات مغشوشة، ومقدمة في مناسبة مختارة لها.

لعل أبا عوف لا يعلم أن الرواية صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٦٠ (أي في عهد عبدالكريم قاسم) وأنها كتبت بين ٢٤ تشرين الأول (سبتمبر) ١٩٥٦ و١٨ حزيران (يونية) ١٩٥٧ (أي في العهد الملكي)، ولذا كان ما استنتجه أبو عوف بشأنها، وبشأن التكرلي نفسه، مفارقة مضحكة لا يحله القارئ من مسئولية الوقوع فيها بوصفه دارسًا مطالبًا بالدقة في استقاء المعلومات والتقولات الشفاهية والحذر في نقلها والاعتماد عليها في تحليلاته.

ولكنني أجد الآن أن من المشروع أن أتساءل: هل كان غلط أبي عوف غلطاً بريئًا حقًا، أم أنه مغالطة مقصودة لتوفير ذريعة لتقديم مرافعته السياسية؟!

إن أبا عوف يتحدث في مقدمة مقالته عن أعمال التكرلي، ويذكر، فيما يذكر، أن «الوجه الآخر» صدرت في طبعتين، وقد أضيف إلى الطبعة الثانية عدة قصص قصيرة»، ومع أنه لا يذكر تاريخ صدور كل منهما، يجعلنا نفهم بأنه مطلع عليهما كلتيهما، وإلا فمن أين جاءه العلم بأن الطبعة الثانية مزيدة بـ «عدة قصص قصيرة»؟!.

إذا كان أبو عوف قد اطلع على الطبعتين، أو إحداهما، فهذا يعني أنه كان متعمداً في اختراع زمن روائي لها غير زمنها الروائي الفعلي، ليتسنى له تقديم مرافعته السياسية، ذلك أن زمن كتابة الرواية، وزمن نشرها، مذكوران في الطبعتين كلتيهما، بشكل لا يقبل اللبس.

أما إذا كان أبو عوف قد نقل هذه المعلومة عن أحد المصادر، فكان الأجدر به أن ينسبها إلى مصدرها من جهة، وأن يتحاشى التورط في الربط بين الزمن الروائي والزمن الخارجي من جهة أخرى، لئلا يقع في المطبّ الذي وقع فيه.

ولكن أغلب الظن أن أبا عوف كان مدفوعًا للكتابة عن «الوجه الآخر» بموقف أيديولوجي - سياسي مسبق وجد فرصته للتعبير عن نفسه، فاختلق لنفسه ذريعة ظنها ذريعة مناسبة، وهذا ليس من النقد الأدبي، ولا من الدراسة في شيء، ولا يجوز لناقد أو دارس أن يقع فيه.

إن هذا الظن ليس بإثم! فالوقائع تشير بوضوح إلى أنه اطلع على الطبعة الثانية، بدليل أنه عرف أنها طبعة مزيدة، وأن عدد صفحاتها يبلغ (١٢٦ صفحة) في حين أن عدد صفحات الطبعة الأولى بلغت (٩١ صفحة) فقط. وإذا كان هذا هو الحاصل، أفلا يحق لنا أن نتساءل لم تجاهل أبو عوف تاريخ كتابة الرواية المدون في الصفحة (١٢٦) نفسها؟!

إن الجواب عن هذا التساؤل لا يحتاج إلى شرح. فأبو عوف تعمد تجاهل تاريخ

كتابة الرواية، كما تعمد تجاهل تاريخ نشر طبعتيها، إذ بدون ذلك لا يمكنه تأويل رمزية الرواية بما يخدم نيّاته السياسية. فالأهم عند **أبى عوف**، كما يبدو، أن يفصح عن موقفه السياسى، لا أن يقدم دراسة نقدية نزيهة، وما نقده الرواية إلاّ ذريعة للإفصاح عن هذا الموقف.

إن من حق **أبى عوف**، وغير **أبى عوف**، أن يفصح عن موقفه السياسى من أى نظام فى الكون، ولكن ليس من حقه على ما أحسب أن يغش قارئه، وإن ارتضى لنفسه أن يغش نفسه! وأحسب، ثانية، أنه لا يجوز للناقد أن يملى على مبدع ما، لايزال حيًا، ويمتلك القدرة على الإفصاح عن موقفه السياسى، موقفاً سياسياً لم يصرح به لسبب أو لآخر، حتى إذا كان ذلك على سبيل «التأويل»، فهذا ليس سوى نوع من الإيقاع!

لقد بلغ التأويل الجائر **بأبى عوف** حداً جعله يفترض أن التكرلى يتعمد «المراوغة والغموض» ليغطى موقفه السياسى، فهو يقول: «ورغم مراوغة وغموض صياغات وبناء (**فؤاد التكرلى**) لبطله **محمد جعفر**، إلاّ أنه يلخص فى واقعية رمزية نموذجًا من المثقف المهمش المحبط، الذى تدهمه الإخفاقات المتوالية، التى هى صدى لأزمة نظام سياسى يستلب ذاتيته ويشل إرادته».

والمقصود هنا النظام الحاكم حالياً فى العراق، وليس النظام الملكى الذى كتبت الرواية فى عهده، ولا نظام عبدالكريم قاسم الذى نشرت فى عهده الطبعة الأولى من الرواية.

وبعد، فإننى أرى أن مكان المرافعات السياسية التى من هذا النوع ليس صفحات المجلات الثقافية المحترمة، بل هو أعمدة صحف «الردح» السياسى، وهى كثيرة والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه.

وأخيراً أتساءل: متى لم يكن المثقف الأصيل مهمشاً، وفى ظل أى نظام؟!

هذا ولأبى **عوف** تحيتى واعتذارى، وللقاهرة ومجلة «القاهرة» كل الحب والتقدير. ■

(١) عن النقد

فواز مزيك

قد خصصت مجلة القاهرة العدد ١٦٠ (آذار ١٩٩٦)، للنقد وقضاياه، وواقعه الراهن وآفاقه، واشترك فى النقاش أدباء ونقاد وأكاديميون مشهود لهم بالمقدرة والباع الطويل فى هذا المجال. ويقى فى ظنى الأقنوم الثالث فى المشهد الأدبى والنقدى، وهو القارئ، لتصبح الصورة أكثر اكتمالا وهذا ما دفعنى لهذه الكتابة. فأنا أزعم أننى قارئ جيد، ومتابع، كما أعرف أننى لست متخصصًا لا فى الأدب ولا فى النقد. بكلمة أخرى أضع نفسى موضع المستهلك النموذجى للأعمال الأدبية والأعمال النقدية على السواء.

أبدأ من مسّلمة أراها ضرورية عن وظيفة الأدب فى المطلق، والتى تتلخص - فى رأيى - بكلمتين لاثالث لهما: الكشف، والمتعة، فالمقولات مثل الفائدة، والأصالة (Originality)، وإنشاء النموذج، والتأثير...إلخ، تندرج جميعها تحت كلمة الكشف التى أقصد بها أوسع معانيها بما يقارب الخلق. أما الخصائص الأخرى للنص الأدبى من جمال الأسلوب، وإحكام السبك، وتنوع الصور، وجِدّتها... فتدخل ضمن وظيفة المتعة، وهى هنا متعة حسّية، فيزيائية تمامًا، غير المتعة الفكرية التى تواضعنا عليها دائمًا. فالنصّ الجميل، البليغ، يثير فى النفس ما يشبه تأثير رائحة زكية فى حاسة الشم، أو لون جميل فى حاسة البصر، بحيث يبدو أن الإنسان يمتلك حقيقة حاسة سادسة تتذوّق الأدب. والعمل الأدبى الجيد يحدث ما يشبه، لنقل: طعمًا حلواً فى الإدراك، ولذلك فإن عبارة «تذوق الأدب» ليست بعيدة أبدًا عن معناها الحرفى.

من هذه المسلّمة أنطلق لتحديد وظيفة النقد التى تتلخص فى تحديد مدى ما يمتلكه النصّ من هاتين الخاصيتين. بكلمة أخرى، فالناقد مطالب بأن يشير إلى مدى ما يحققه النص من كشف، وإلى مقدار ما ينطوى عليه من متعة، وعبر هذه الإشارة هو يضىء زاوية أو زوايا كانت معتمة فى النص، ويفصح عما كان مضمراً فيه، وإذا قبلنا مع على حرب أن النص «ليس بأطروحاته وبياناته، بل بما يتأسس عليه ولايقوله، بما يضمره ويسكت عنه» (١) فكيف نعرف هذا الذى«يضمره ويسكت عنه» بدون النقد؟

وعبر ممارسة النقد لهذا الدور يحقّق وظيفته الثانية التى لاتقلّ عنها أهمية، ألا وهى خلق القارئ الجيد، المتفاعل، القادر على النفاذ إلى المعنى العميق. والنقد بذلك يلعب دور العامل الرئيسى لمقولة التلقى فهو يشكّل الجسر بين إمكانية الخلق الكامنة فى النص وبين القارئ الذى يجب أن يتمثّلها لتتجسد فى كيان ما.

غير أن النقد بوضعه الحالى عاجز تماماً عن القيام بهذه الوظيفة، وذلك بسبب انشغال نقادنا بالنقد الأكاديمى المفرط فى التنظير، ونزوعهم إلى التعقيد والتجريد البعيدى الغور، وغلوهم فى استعمال المصطلحات والمفاهيم وتوليدها دون أن يتفقوا حتى فيما بينهم على تحديدات دقيقة لمقولاتهم. فيستحيل على القارئ العادى أن يسبر أغوار كتاباتهم ويحيط بمناحيها كافة ما لم يصبح اختصاصيًا أريبًا فى النقد، أى أن النقاد يكتبون عمليًا لبعضهم بعضًا، من هنا تنشأ الإشكالية المطروحة والمكررة حول ضعف التلقى وعزوف القارئ عن الأعمال النقدية، والتفسيرات المتفرعة عنها: من تبعية ذهنية؛ وقسر مناهج نقدية غربية مستوردة على إبداع محلّى لم توضع له أصلا؛ والتشوّش المنهجى عند التطبيق. كل هذا يبدو واضحاً ومطروحاً عند نقادنا يظهر من سياق مداخلاتهم وكتاباتهم غير أنهم يقترحون حلا غريباً - إنهم يدعون إلى المزيد من الصرامة العلمية والالتزام المنهجى والثقافةالموسوعية، أى أنهم يقترحون قفزة إلى الأمام بينما المطلوب هو العكس تمامًا. المطلوب الرجوع إلى مستوى أقل احترافًا وأكثر مرونة فيما يتعلق بالمناهج والمصطلحات. مستوى مبسط، يغلب عليه الشرح والتفسير. ولاداعى لأن ترتفع الحواجب دهشة واستهجانًا! فهذا هو الحاصل فى مختلف مجالات العلوم الأخرى. فالأوراق العلمية والأبحاث التى تقدم فى المؤتمرات العلمية لاختصاص ما، والتى تمتاز بالدقة الفائقة والمنهج الصارم، تختلف بما لايقاس عن المقالات العلمية المكتوبة للقارئ غير المتخصص والتى تهدف إلى إطلاعه على ما استجد فى دنيا العلم. ولا أدرى لماذا يصرّ نقادنا على أن يفهم القارئ العادى، شبه الأمّى نقدياً، أبحاثهم الأكاديمية فى النقد.

المطلوب إذن تقسيم النقد إلى مستويين، مستوى مبسط سهل، يعرف القارئ بالمبدع وجيله ومجاله الإبداعي، ويظهر مكامن الجمال في النص المدروس ويشير إلى الجديد فيه، والمختلف، ويقارنه بإبداعات أخرى للكاتب نفسه ولكتاب آخرين. عند ذلك يتجلى النص بشكل أكثر جدّة ووضوحاً ومشروعية، والمستوى الثاني هو المستوى الأكاديمي الذي يعنى بالمناهج ونظريات الأدب، أو بتأسيس مناهج جديدة، مما يمكن أن نطلق عليه «نقد النقد» وهذا يهم المختصين بالنقد والمشتغلين فيه ولكنه لايهم القارئ العادي إلا مانذر. والمشكلة تكمن في الغلبة الساحقة للمستوى الثاني على المستوى الأول في أعمال نقادنا، بينما العكس هو ما يجب أن يكون.

من هنا أستطيع أن أقول إن أفضل الأعمال النقدية التي قرأتها هي المقدمات التي توجد عادة في بداية كل عمل أدبي منشور، أصلي أو مترجم، وكذلك ما اصطلح على تسميته بالـ «قراءة أولى». فهذه وتلك التي تكون عادة بقلم كاتب آخر، تبدأ بالتعريف بالكاتب والمدرسة التي ينتمي إليها، ثم تتناول النص المعني بالشرح والتحليل بشكل مقتضب، ولاتخلو من مقارنات مع نصوص أخرى ومن الإشارة إلى السياق التاريخي والاجتماعي الذي ولد فيه النص، وتحتوي على بعض التذكيرات التي يراها المقدّم ضرورية - مثل شرح قصير لحادثة تاريخية أوردها الكاتب في العمل، أو إشارة إلى أصل مقولة ما استعملها المؤلف، مما يشكّل في ذهن القارئ نوعاً من الإطار المرجعي يقيس عليه، ويزود النص بإضاءات هنا وهناك تزيد من وضوحه وبهائه.

وهذان النوعان من النقد (وأصر على هذه التسمية) يمتلكان خاصية الوصول والإيصال، وهما ليسا نصوصاً إنشائية هزيلة أو تكراراً مملا لمقولات مستهلكة، بل يغلب عليها - رغم النواقص التي لاجدال فيها - أن تكون كتابات تتّسم بقسط عظيم من الموهبة والجدّية والاطلاع. ولكن لسبب ما لايحتفي «الأكاديميون» بها بالشكل الكافي وينبذونها خارج دائرة النقد الحقيقي، وهي نظرة يكاد يشاركهم فيها كتاب هذه الأعمال أنفسهم فهم ينفون عن أنفسهم بتهيّب صفة النقاد وعن أعمالهم صفة النقد - من أين أتت هذه الـ «قراءة أولى» إذن؟

ولكن هذا النقد المستبعد هو بالضبط ما يصل إلى القارئ العادي ويكون مفهوماً منه، ويساهم في خلق رؤية نقدية لما يقرأ لديه. وهنا لايوجد خطأ أو صواب بل فائدة متراكمة، فحتى إذا جاء ناقد آخر وأثبت خطل رأي الناقد الأول وفساد منهجه في تناوله لإبداع ما، لن يعدو الأمر بالنسبة للقارئ سوى إضاءة أخرى، وزاوية جديدة للنظر إلى العمل. المجموع هنا حسابي وليس جبرياً، والمعلومة السالبة تنضاف بقيمتها المطلقة إلى المخزون الثقافي للمتلقي.

في الندوة التي عقدتها المجلة حول «النقد العربي وأزمة الهوية»، يبدو جليّا انشغال مفكرينا ونقادنا بقضايا المستوى الأكاديمي من النقد، فالنقاش دار بمعظمه حول قضايا التبعية، ونظريات الأدب، واختلاط المناهج وغربتها، والعلاقة بين التراثي والمعاصر.. إلخ. وهو في مجمله كان مغرقًا في التنظير والتجريد والغوص في التشابكات العميقة بين الفلسفة والاجتماع والعلوم واللسانيات، وبين مناهج النقد، وهذه كلها مما يهم النقاد وحدهم ولايهم المتلقّي العادي. صحيح أن لطفي عبدالبديع وسيد البحراوي ميّزا بين النقد والوعي النقدي وأشارا إلى أهمية الأخير، ولكنهما لم يسيرا أبعد من ذلك. وحدها اعتدال عثمان في تعقيبها على الندوة أشارت بدقة إلى مكمن الخلل: «في أحيان أخرى يحتل الناقد الصدارة فيتماهى خطابه النقدي مع منطلقات المنهج ويصبح الخطاب وصاحبه سلطة مرجعية أو معرفية، يستمد مشروعيته من انفتاحه على الفكر العالمي والمنجز العلمي في مجال تخصصه، في الوقت الذي لاتمثل فيه المنطلقات قاسماً معرفياً مشتركاً أو متاحاً للمثقفين والقارئين كافة، ومن ثم ينعزل الناقد والخطاب النقدي معًا في برج عال.(٢) ثم تشرح ما يجب أن يكون فتقول: «الناقد في هذه الحالة يحول المعرفة النقدية من غاية تطلب لذاتها أو لإحراز سلطة ما إلى وسيلة لإضاءة النص وكشف تناسق عناصره وتماسك منطقه من خلال منهج أو مناهج متمازجة، يمكن أن تصل إلى القارئ ويتلقاها ويتفاعل معها وجدانيًا وعقليًا، فالقارئ هنا يصبح مشاركًا في العملية الإبداعية ذاتها، مستطيعًا استيعاب قواعد المنهج العلمي وأدواته التحليلية ولايقتصر دوره على الاستقبال السلبي للأدب أو الخطاب نقدي متعال، أو يجد نفسه نافراً من قراءة الأدب والنقد ابتداء. (٣) (التأكيد من عندي). فالمهم هو إضاءة النص والكشف أعمق فأعمق عن مكنوناته ومنابع الجمال والجدّة فيه، أما التركيز المبالغ فيه على المنهج وتماسكه وأدواته فهو تحويل الاهتمام من الغاية إلى الوسيلة.

يشبه الأمر كثيراً - مهما بدا التشبيه غريباً - استعمال أية أداة، فالمستهلك لكي يستعمل منتجاً ما بشكل صحيح يحتاج إلى ما يدعى «طريقة الاستعمال - in-structions»، ولايهمه، كما لايكون قادراً على فهم، المبدأ العلمي الذي تعمل على أساسه الآلة ولا السيرورات الفيزيائية التي تجري في داراتها الداخلية. على أحد ما أن يقول له: عليك أن تضغط الزر الأخضر أولا ثم تحرك الرافعة الصغيرة..! لكي يستطيع الاستفادة من الآلة بشكل صحيح، بينما يستطيع المهندس الذي صممها أن يتناقش مع زملائه كما يشاء حول مبدأ عملها وطرق تحسينها وتطويرها. والقارئ لكي يستفيد من الإنتاج الأدبي بشكل أكمل يحتاج لهذه الـ «طريقة الاستعمال»، وتقوم بهذه الوظيفة المقدمة، ففيها يجد ذلك الزر الأخضر الذي يجعل النص يبدأ بالحركة والحياة.

في العدد نفسه من المجلة نجد مثالا جيداً على كل ما ذكرت؛ نقرأ العنوان: «فقه اللذة، قراءة أولى بقلم السيد إمام (٤). هاهي ذي إذن «قراءة أولى» وليس بحثا نقديًا متخصصاً، بعد مقدمة تتضمن تمهيداً بسيطاً وتعريفاً لمفهومي الفقه واللغة يورد أبياتاً من الديوان تقول:

خذوا الأوزة من عنقي،

هنا عصر يسير عكس صناعه

اليدويين،

على سرير توت عنخ آمون قلت:

أنت امرأتي التي كتبها الله لي،

جرثومة الرعب آكلة،
لكنني سأضع قشدة على قشدة،
في بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط:

....

عند قراءة هذه الأبيات فإن ردّ الفعل الأولي هو محاولة إيجاد الرابط بين المعاني والصور الواردة فيها، وفي المحاولة الثانية سيحاول القارئ معرفة عما يتحدث الشاعر: عن امرأة؛ عن وطن؛ عن تجربة شخصية؟ علّه يستطيع استشفاف ماهيّة عميقة تضمّ المعاني المتناثرة، العشوائية، ليتّضح له القصد، وعندما يفشل، فإن ردّ الفعل الطبيعي هو رمي الديوان جانبًا وتصنيف الشاعر كأحد هؤلاء المولعين بالعبث اللغوي الفاقد المضمون، والباحثين عن التميّز عبر الإفراط في الإبهام والشذوذ.

غير أن السيد إمام يسأل بعد الأبيات مباشرة: «أية أوزة؟ ومن هم الصناع اليدويون؟! وإلى أي شيء يشيرون؟! وما كنه هذه القشدة التي تعتلي قشدة وتغشاها؟!... ما الذي يربط بينها، وما الذي يضم السطر الشعري إلى سابقه؟»، إنه يسأل الأسئلة نفسها التي تخطر ببال القارئ، وفي هذا هو يرسل رسالة سرّية إلى المتلقي مضمونها أنه معه وليس عليه - إنه لن يتحفه بخطاب تنظيري متعال يكون أكثر تعقيداً من النص الذي ينبري لشرحه! وكإثبات على قصده يجيب مباشرة بعد الأسئلة: (عبثًا نحاول ردّها إلى مبدأ آلي واحد يضمها) ويضعها بين قوسين مؤكداً أنها المفتاح لما سيأتي. قف! يقول لك السيد إمام، لاتكمل في هذا الطريق، فثمة دروب أخرى للتوغل في غابة هذا النصّ.

ويستمر الكاتب في هذا المنحى: أسئلة متتالية (أية امرأة؟ - أية شرائط؟ - أي قرط؟) وأجوبة تضيء النص أكثر فأكثر. غائصاً أعمق وراء الإشارات السرية والصور المتمردة على المألوف والشائع، شارحًا المنطق المقلوب الذي يتأسس عليه النص نازلا من المقدس إلى المدنس، ومن السامي إلى العادي، ومن العقلي إلى الحسّي الجسدي، ومبيّنًا في كل خطوة كيف يطوع الشاعر بيانه للوصول إلى هذه الغاية، حيث يملح بحرية، وبدون عقد، من ذاكرة حبلى بتهيؤات الطفولة، ودروس المدرسة، والقراءات الأولى، وأحلام المراهقة، والجوع إلى أنثى نقيضة لكل التابوهات، مجاوراً ومازجًا عن قصد، وبإصرار، بين الديني والدنيوي والألوهي والبشري (آيتك إثمي - معراجك حلمتان.... غصناك مرفوعان مثل مشكاة...) وجهان لصورة واحدة هي الإنسان الأول، الخام، الذي لم تشتغل عليه وتشذبه المذاهب والأيديولوجيا حتى بهتت معالمه وامّحت، ومديراً ظهره كلية لكل قيود الشكل المألوفة والمتواضع عليها عبر الانفلات من مقولات البلاغة المتوارثة وقيود الوزن والإيقاع، مبدعًا بذلك نصًا متحرراً مرتين، في المعنى وفي الشكل.

بعد ذلك يقرر السيد إمام ويجمل: «يؤسس النص شعرية الإثم والمحرّم، والهالك، والمنتهك... نص يؤسس شريعته الخاصة، وفقهه الحيّ القيّوم المجتلي، يئوب بالحياة إلى براءتها الأولى، وباللغة إلى منابعها الأولى، يذود عنها صدأها الذي راكمته الممارسات الأيديولوجية المستلبة القامعة، والثقافات التطهرية الزائفة المضللة... نص يقطع مع أنماط السلطة بكل أشكالها وتجلياتها وهيئاتها. نص يداور ويداور ويهمّ ويبتغي.» ويكاد القارئ يصل إلى عين النتيجة قبل أن يصرح عنها الكاتب، لأن كل السياق السابق يؤسس لهذا الفهم ولم يأتِ ذلك التصريح كدرس نظري وعظي مستمدًا من خبرات وثقافة ليست في متناول القارئ ولا في مقدروه، فتأتي مبتورة عن مخزونه الثقافي يحار كيف يستقبلها؛ حفظاً آليًا أم عزوفًا عنها بالمرة، بل سار الكاتب مع القارئ خطوة خطوة مفسراً ومؤوّلا في بناء متتابع ومفهوم. والسيد إمام من خلال قراءته في ديوان حلمي سالم لايحابي القارئ مع ذلك، ولا يلوذ بالسهولة المفرطة أو التبسيط البالغ، بل لايتورع عن استنفار ترسانته اللغوية والنقدية كاملة مطعمًا إياها هنا وهناك بما تولده ذاكرته الثقافية من تداعيات تراثية وميثولوجية، ملاحقًا الألفاظ والدلالات والصور إلى جذورها الأولى المتبلّة في أعماق الوعي، ومازجاً بين مناهج عدة ألسنية وبنيوية وسيميوتيكية. وفي هذا هو لايقدم وجبة جاهزة سهلة الهضم بل يتعب قارئه ويجعله يلهث بصعوبة لمتابعة نصه، موازنًا بشكل دقيق بين عدم الوقوع في التبسيط المبتذل وعدم الوقوع في الإبهام والغموض.

لن أطيل أكثر بالاستشهاد بهذه الدراسة، لأن الغاية من هذا التعقيب ليست «قراءة ثانية» في القراءة الأولى، ولكني أختتم بقوله في نهاية دراسته: «قد تشكو القراءة من بعض الزيادات، أو الاستطالات، أو الاستطرادات.. أو التفريعات التي لالزوم لها... وماذا يهم في ذلك... هذا كلام الكاتب، وذاك كلام القارئ، وتلك هي الطريقة التي سقط بها كلامه على وعيه، وتشابك معه.» وحقًا، ماذا يهم إذا شكت القراءة من النواقص؟ وماذا يهم أيضًا إذا كان المنهج ناقصًا أو مشوباً ؟ فالقراءة أدت وظيفتها. أنا لم أسمع بحلمي سالم من قبل، أما الآن فقد صار اسماً مألوفاً لي، والأهم من ذلك؛ مفهوماً. وعندما تقع عيني على هذا الاسم فسينتأ بشدة على خلفية الأسماء الأخرى المجهولة، وعندما سأعثر على ديوان «فقه اللذة» فسأقرؤه - أليس هذا هو النقد وهو يؤدي وظيفته؟

ليكتب النقاد إذن مقدمات نقدية لكل عمل إبداعي يصدر، وليكثروا من الدراسات الموجزة والمبسطة التي يمكن أن تنشر في المطبوعات غير المختصة وحتى في الصفحات الأدبية في الصحف اليومية. فتصير هذه الدراسات في متناول أوسع شريحة ممكنة من القرّاء، ونتغلب بذلك على عقبة قلة وسائل النشر والإيصال للأعمال النقدية الجادة، وهي الحجة التي تتردد كثيراً كأحد أسباب أزمة النقد، وبذلك تصبح الحركة النقدية في تفاعل يومي، آني ودائم، مع الإبداع بأشكاله كافة، وتنردم الهوة بينهما، بينما تبقى للنقد الأكاديمي مجالاته وأبحاثه التي تهدف لتطوير المشهد النقدي بعامة، ولتأصيل مناهجه وتشذيبها، وسرعان ما تصبح حتى هذه الكتابات المتخصّصة في متناول شريحة متزايدة من المثقفين بعد أن تتأسس ذائقتهم النقدية على إمداد مستمر من الدراسات الأقل تعقيداً والأيسر للفهم. ■

الهوامش:

١ - علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣. الجزء الأول ص١٥.

٢ - مجلة القاهرة، العدد (١٦٠) ١٩٩٦.

٣ - المرجع السابق.

٤ - المرجع السابق.

رسالة مفتوحة للقاهرة (٢)

ف. م

ق

السيد رئيس التحرير المحترم :
تحية مخلصة وبعد

تعرفت على مجلتكم الرائعة «القاهرة» منذ عدد يوليو ٩٥، ومنذ ذلك الوقت لا أستطيع أن أدع عدداً منها يفوتنى، ولا أكتمكم أننى لا أجد ما يضاهيها حالياً بين المنشورات المتاحة، سواء على صعيد مستوى المواد وجودتها، أو على صعيد أسلوب إخراج هذه المواد وتقديمها، مما يشى «بحرفنة» فى الفن الصحفى لا تخفى.

أقول هذا وليست غايتى من هذه الرسالة المدح والتقريظ فحسب، ولكن النجاح فى الجمع بين الموضوع المعقد، الأكاديمى ـ مما يجعل المجلة تبدو وكأنها للمختصّين فقط، وبين الوضوح والسلاسة بحيث يستفيد منها جمهور واسع من المثقفين، هو تحقيق لمعادلة صعبة جدّا يستحق التنويه، كما أنه يتوافق مع رسالتها التنويرية الجدية، وهذا سبب آخر للإعجاب بها. وعدد « فبراير ١٩٩٦» بالذات كان علامة فارقة فى تاريخ المطبوعات. فأن ينشر كتاب كامل ـ وليس أى كتاب ـ فى مطبوعة دورية، شىء فريد، بالإضافة إلى الصورة الشاملة عن الرائع شادى عبدالسلام، والملف عن محاكمة الدكتور «أبوزيد» (كل هذا فى عدد واحد؟) لأول مرة تكون الوجبات الثقيلة مفيدة!

هذه الأسباب مجتمعة تدفعنى للكتابة إليكم. وهذه ليست رسالتى الأولى، فقد أرسلت لكم مقالة منذ مدة بعنوان «محاولة لتشريح العتم» (لا أدرى مصيرها) على أن دافعى للكتابة هذه المرة أمر آخر، ففى عدد «أبريل ١٩٩٦» نشرتم مقالة مترجمة بعنوان «كيف بدأت الحياة» لـ ج. مادلين ناش، ترجمة السيد مدحت محفوظ[(1)]. وما إن قرأت السطور الأولى منها حتى تذكرتها، فقد ترجمت المقالة نفسها التى نشرت فى مجلة «Newsweek» منذ ثلاث سنوات تقريبًا كأساس لمحاضرة لطلابى، ثم نشرت بعد ذلك فى مجلة «الثقافة العالمية» التى تصدر فى الكويت (العدد ٦٤، إذا لم تخنّى الذاكرة)، ولكننى صدمت منذ البداية، فالترجمة مليئة بالركاكة الأسلوبية، والإطالة، وحتى الأخطاء، وهى مثال نموذجى لما يمكن تسميته بالترجمة القاموسية، حيث تُصفّ معانى الكلمات كما وردت بالقاموس جانب بعضها، بكلمة أخرى هى ترجمة للمفردات بدون ترجمة الأسلوب. فاللغات تختلف عن بعضها ليس بالمفردات فقط، بل بطرق التعبير، والأسلوب، والدلالات.. إلخ، وعندما نترجم من لغة إلى أخرى يتوجب علينا أن نترجم هذه الجوانب أيضاً.

الأمثلة فى المقال على ما ذهبت إليه لا تحصى، ومن المستحيل إيرادها كلها لأنه لا يكاد يخلو مقطع منها، ولذلك لن أتطرق إلا إلى البعض. ففى السطر ٢٣ ص ٥٦ نقرأ: «... هذه القصاصة المؤتلفة معمليًا من الآر إن إيه RNA، ما هذه «المؤتلفة معمليًا»، ولماذا لا نقول «الرنا التركيبى» أو «المصنّع»؟ (الرنا اختصار متفق عليه للحمض النووى الريبى RNA، المعجم الطبى الموحد). كل المواد فى متناول الإنسان إما طبيعية أو تركيبية (مصنّعة) وهذه أول مرة أقرأ مؤتلفة معمليًا. والمترجم يستعملها أكثر من مرة إلا أنه يعود فيقول فى السطر ٢٦ ص٦١ العمود الثانى: «... البروتينات سابقة التصنيع» فلم لم يقل «البروتينات سابقة الائتلاف المعملى»؟ ثم فى السطر ٢٦ من الصفحة نفسها يقول: «الذى هو أحد الجزيئات الأستاذية الحاكمة فى نويات جميع الخلايا»، مرة أخرى لماذا ليس «أحد الجزيئات الرئيسية»، أو «الموجهة» أو «المسيطرة»؟ وفى السطر الأول ص٥٧ العمود الأول يقول: «... كما لو كان أشد أسئلتنا قاعدية عمن نكون..» أن كلمة قاعدية هى ترجمة كلمة basic وهى ترجمة صحيحة فى المطلق، إلا أن لدينا فى اللغة العربية ما هو أفصح وأوضح، فنحن نقول سؤال جوهرى أو أساسى وليس سؤالا قاعديًا لتعبّر عن أهمية السؤال. هذه ليست ترجمة مباشرة فقط بل إننا نستعمل أول كلمة نجدها فى القاموس. وهذه الترجمة «القاموسية» توقع فى مآزق محزنة، وهذان مثالان صارخان على ذلك: ففى السطر ٥ ص٥٧ العمود الثالث نقرأ «... ذلك الجزىء بزغ فى منطقة الشفق المظللة، حيث تغشى، إن لم تختف فى نهاية المطاف، إمكانية التمييز بين الحياة واللاحياة». منطقة الشفق المظللة هذه هى ترجمة لـ «twilight zone»

وهو تعبير بالإنجليزية يعنى ـ من بين معانٍ أخرى – حالة أو منطقة انتقالية، مبهمة، أو عابرة، فأى حيرة ستسببها هذه الترجمة للقارئ الذى لا يعرف – بل ويتقن – الإنجليزية. ماهى منطقة الشفق؟ هل هى حقيقية أم مجازية؟ وإذا كانت مجازية كيف تكون مظللة؟ وإذا كانت حقيقية أين تقع؟ ولماذا سميت منطقة الشفق، وما الذى يظللها؟ أسئلة أتخيلها تثب إلى ذهن القارئ لأنى أنا نفسى توقفت عند الجملة قليلا قبل أن أتذكر الأصل – رغم أننى ترجمت المقال نفسه كما ذكرت. والترجمة التى استعملتها للعبارة نفسها تقول «... ذلك الجزىء الذى نشأ عند ذاك الحد المبهم حيث يبهت الفارقِ بين الحى واللاحى حتى يمّحى». ألم ينقَل المعنى المقصود، وبدقة، بدون "منطقة الشفق" هذه؟المثال الثانى: فى السطر ٢٢ ص٦١ العمود الأول نقرأ:"الخلايا المعاصرة مصنوعة من البروتينات، والطبعات الزرقاء [أى الرسوم المفصلة النهائية] من هذه البروتينات، توجد فى الفتل الطويلة للـ (دى إن إيه) والـ (آر إن إيه) «أى إصرار على الترجمة الحرفية – حتى عند الشعور بضرورة وضع شرح لاحق بين قوسين. والطبعات الزرقاء هى الـblueprints وتعنى ببساطة: مخططات أو رسوم تصميمية. والأكثر من ذلك تعنى غالبا مخططات أولية وليس نهائية! والمترجم يعود لاستعمال التعبير نفسه (بدون شرح هذه المرة) فى مكان آخر من المقال. والترجمة البديلة الممكنة هى: «الخلايا الحالية مكونة من البروتينات، ومخططات بناء البروتينات محفوظة فى سلاسل طويلة من الدنا والرنا». واضحة، أليس كذلك؟ وبدون شرح بين قوسين.

أما عن الأخطاء العلمية فهى كثيرة أيضًا، فالنيازك والشهب والمذنبات كثيراً ما تستعمل بالتبادل فيما بينها دون التزام بالدقة وهذا غير مقبول فى الترجمات العلمية، ففى السطر ٣٣ ص٥٧ العمود الأول يستعمل «المذنبات والنجيمات» عوضًا عن «النيازك والكويكبات». أكثر من ذلك فهو يترجم كلمة asteroid بـ «نجيمة»، والصحيح «كويكب» وترد ثمانى مرات فى المقال بينما لا ترد كويكب ولا مرة، وهذا خطأ لسببين: أولا، لأنه لا وجود ـ ما عدا فى الكتابة الأدبية ـ لشىء اسمه نجيم، فالأجرام السماوية التى تقل كتلتها عن كتلة حرجة معينة، وهى أكبر من كتلة الأرض بمرتبة الملايين، لا تحدث فيها التفاعلات النووية الاندماجية المتسلسلة، وبالتالى تفشل فى أن تصبح نجمًا، وثانيًا، لأن الأرض لو ضربها فى الماضى «نجيم» واحد فقط (وهو لابد أن يكون أكبر منها بملايين المرات كما ذكرنا)، لمحقها محقًا ولما كنا هنا نتناقش حول صحة الترجمة. والمرء لا يمكنه ألا يتساءل كيف صدف أن ضرب الأرض كل ذلك العدد من «النجيمات»، وأقربها منا يبعد أربعة ملايين سنة ضوئية، ولم يضربها ولا كويكب واحد ويوجد الملايين منها فى فنائنا مباشرة؛ فى المدار بين المريخ والمشترى، وسبب هذا الخطأ هو البادئة ـ astro التى تعنى نجمى أو ذا علاقة بالنجوم، ولكن معناها هنا كويكب لأن هذه البادئة تعنى أيضًا كل ما يتعلق بالأجرام السماوية.

بالطريقة نفسها يترجم الكاتب meteor-ite بنويزك وليس نيزكا، ولا أدرى لماذا، وترد فى المقال خمس مرات. أيضًا يتساءل المرء لماذا تسقط على الأرض نيازك كبيرة، دائماً نويزكات؟

فى السطر ٤٠ ص٥٩ العمود الأول تقرأ «... الكائنات العضوية الميكروبية (لماذا حرفا واو؟) آكلات الفوسفور...» والصحيح: «آكلات الكبريت»، وشتان. وفى السطر نفسه نقرأ: «التى تلوذ بالسلاسل الغذائية هذه المحيطة بتلك الكوات...»، والصحيح: «التى تعتمد عليها السلاسل الغذائية...» أى أن السلاسل الغذائية هى التى تلوذ بالبكتريا آكلة الكبريت إذا أصررنا على تعبير الكاتب. وفى السطر ٢٠ ص٥٩ العمود الثانى نقرأ: «... إن الكائنات العضوية عالية الحرارة يمكنها الحصول على الطاقة الإضافية من المواد الغذائية...» فأولا لا يوجد كائنات عالية الحرارة بل كائنات تعيش فى بيئة أو وسط عالى الحرارة. وثانياً، لا مكان لأل التعريف فى «الطاقة الإضافية» لأنها غير محددة. فتصبح العبارة على الشكل التالى: «... إن المتعضيات تستطيع استخلاص طاقة أكثر من المغذيات عند درجات الحرارة العالية».

وفى السطر ٢٧ ص٥٨ العمود الثالث نقرأ «... وأن يطوح فى الغلاف الجوى بأكفان مسمطة التهاباً بحر بخار الماء». فالأكفان مسمطة بحرارة بخار الماء، ولكن من أى شىء هى (أعنى الأكفان؟) بالإضافة إلى أن القصف الذى ولّد كل تلك الحرارة قد بخّر كل شىء: الماء والمعادن، والصخور، فالحرارة ليست حرارة بخار الماء بل أعلى بمِئات المرات، والترجمة الممكنة لتلك الفقرة: «... قاذفة فى الغلاف الجوى بغلالة من البخار الساخن».

أما من ناحية الأسلوب فالإطالة والدوران حول المعنى سمتان ظاهرتان فى الترجمة، وسأبدأ من المثال السابق مباشرة، فـ «غلالة من البخار الساخن» أغنت عن «أكفان مسمطة التهاباً بحرارة بخار الماء»، بالإضافة إلى أنها أصح. وفى السطر ٢ ص٥٧ العمود الثالث نقرأ: «... الشفرة الوراثية فى جميع المخلوقات عظيمة كانت أم صغيرة». والبديل الذى لجأت إليه: «... الشفرة الوراثية فى الأحياء قاطبة». كلمتان بدلا من ست كلمات ولم ينقص المعنى شيئاً. قد يعترض قائل بأن الترجمة الأولى صحيحة أيضًا ولا عيب فيها. وهذا صحيح. ولكننى أتكلم هنا عن الأسلوب تحديداً والإيجاز شرط رئيسى للبلاغة. فى السطر ١٤ ص٥٩ العمود الأول تقرأ: «إن الكيمياء الضرورية لاخضرار الكوكب لابد وأنها كانت سريعة، ولابد أنها كانت بسيطة أيضًا. ويسأل: إذا كان هذا ما كانت عليه الحال، فما المانع أن تبزغ الحياة مراراً وتكراراً؟» أربعة أفعال كون فى أقل من سطر طباعى واحد ـ ليس هذا من أناقة الأسلوب فى شىء والبديل الممكن: «إن التفاعلات الكيميائية اللازمة لانتشار الحياة على الأرض، وجب أن تكون سريعة وبسيطة، ويتساءل: «بما أن الأمر على هذا النحو، ما الذى يمنع نشوء الحياة أكثر من مرة؟»

فى السطر ٦ ص٦١ العمود الثانى، فقرة سأنقلها كلها كمثال على الأسلوب المفكك، نقرأ: «طبقًا لخط الرشد والاستنتاج هذا، فإن الكائنات العضوية الأولى عاشت فى عالم الآر إن إيه، أما (الدى إن إيه)، فلم يتم إلا عندما أصبحت الحياة تسعى لتخفيض سرعة

المرور فى بوابات طريق التطور غير منضبط السرعات. «ماذا يمكن أن نفهم من هذه الفقرة؟ «خط الرشد والاستنتاج، أليست نقلا حرفيًا من قاموس ما؟ و «الحياة تسعى لتخفيض سرعة المرور!» و «بوابات طريق التطورغير منضبط السرعات». ما هذه الأشياء، وما معناها؟ ألا يبدو المعنى أوضح وأدق على الشكل التالى: «بناء على هذه المحاكمة، فإن المتعضيات الأولى عاشت فى عالم رنوى ولم يظهر الدنا إلا بعد تطور الحياة بقدر معقول إلى نظم أكثر هدوءًا».

مثال أخير على الإطالة التى لا داعى لها، ففى السطر ١٩ ص ٦١ العمود الثانى نقرأ: «... وراحت تخوض سباقًا طويلا من خلق نسخ لانهائية طبق الأصل من نفسها. «اثنتا عشرة كلمة، والبديل الممكن: «وانهمكت بالتضاعف الذاتى بدون توقف» خمس كلمات ولم ينقص المعنى ولا ذرة.

هذا بالإضافة إلى أن المقال ملىء بالتعابير الغريبة والتراكيب الناشزة؛ فالحياة بزغت، والجزىء بزغ، وائتلاف الأفكار بزغ وكذلك الضفادع والعلاجيم «بزغت» من الطين! بينما «أينعت» (كذا) ثعابين الماء خارج الرمال والوحل، والحياة اندفعت «بأقصى ركض ممكن»، والسؤال تحول إلى «تنفس حاد للصعداء!» والعلماء يحاولون القيام «بمأثرة متعجرفة، والمذنبات» مزمهرة البرودة» (لماذا ليس، متجلّدة، مثلا؟). والأرض «استفرغت» الكربون، وغير هذا كثير.

فى النهاية تحضرنى كلمة للأستاذ **مصطفى عبدالله** عن معلمه شيخ مترجمى مصر **إبراهيم زكى خورشيد** ـ رحمه الله، حين طلب إلى تلامذته ترجمة جملة «The book consists of many chapters» وترجمها الجميع «يتكون الكتاب من عدة فصول» فقطب جبينه ولم يقبل الترجمة وطلب إلى الجميع الإعادة، وأخيراً، حين لم تختلف النتيجة، نهض وقال: «والكتاب فصول». يقول الأستاذ عبدالله: «كان درساً فى الترجمة، ودرساً فى البلاغة».(٢)

حقًا إنه درس رائع فى الترجمة والبلاغة.

إن المشاكل التى تعانيها حركة الترجمة حاليًا من جهة عدم توحيد المصطلحات، وغياب التحديد الدقيق لها، بالإضافة إلى افتقاد لغتنا لما يقابل كثيراً من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، خصوصاً فى مجالات الإنسانيات، والنقد، والألسنية، والدلالة، وكذلك الجبهات الجديدة من العلوم التقليدية مثل: المعلوماتية، التحكم، الوراثة والمناعة، والفلك ناهيك عن التابوهات الكثيرة، دينية وسياسية واجتماعية، التى تحرّم الخوض فى كثير من المجالات الفكرية والمناشط العقلية الأخرى، ومن جهة أخرى فإن ضعف كثيرين ممن يتصدون للترجمة باللغة العربية، أو فى المجال الذى يترجمون فيه يجعل الوضع أكثر سوءاً، كأن يكون المترجم قوياً باللغة الإنجليزية ضعيفًا بالعربية أو العكس، أو يكون أستاذاً جامعيًا فى اللغة الفرنسية ويترجم مقالا عن المناعة مثلا. كل هذا جعل حركة الترجمة فى مأزق حقيقى يحتاج الخروج منه لعمل مضنٍ ومديد. وأتمنى أن تبادر مجلة مثل «القاهرة» للالتفات إلى هذا المجال الثقافى المهم، ليس عبر مجموعة مقالات أو عدد خاص، بل بشكل مستمر ودائب، فالعمل كثير فى هذا المجال كما ذكرت، وأتمنى أن تقبلوه منى كاقتراح للمستقبل. ■

مع تمنياتى لكم بالنجاح والتوفيق.

الهوامش :

(١) مجلة القاهرة، العدد (١٦١)، أبريل ٩٦، ص ٥٦ ـ ٦١.

(٢) أخبار الأدب، العدد (١٤٧)، ص٤.

تعقيب على السيرة الذاتية

أولا : الشيطان

فقد تحدث الكاتب فريدريتش براون عن السيرة الذاتية العظيمة للروائي والمتهم الأبدى، إميل زولا قائلا: إنه فى بداية الخمسينيات اتفق مع طلاب مدرسة المعلمين العليا والحزب الشيوعى على أن يتقاسموا نقد «الأدب الاجتماعى» و«الواقعى»، فأصبح لكل واحد منهم مجاله الذى تخصص فيه:

فاختار (بيير باربيريز) أعمال الروائى الفرنسى (بلزاك) وتخصص (ميشيل كروزيه) فى أعمال الكاتب الروائى (ستندال) أما (هنرى ميتران) فتخصص فى أعمال المفكر الروائى (إميل زولا).

(وتُوِّجَتْ هذه الدراسات الأدبية بصدورها فى عمل أدبى ضخم يتناول السيرة الذاتية لهؤلاء فى ثوب جديد، شديد الدقة والنظام والماركسية.

وشق كل واحد من هؤلاء النُقاد طريقه فى المجال حيث أصدروا كتبًا ودراسات عديدة متخصصة، فأصبح كل واحد منهم أستاذاً ناقداً لكاتب معين ومشهور.

فتناول (كروزيه) سيرة ستندال الذاتية دون اللجوء إلى المادية الجدلية وباربيريز فهو لا يؤمن بالشخصية النمطية أو النوع البيوجرافى، أما ميتران فكتب سيرة زولا لكنه كان مشغولا بمجالات أخرى ذات أهمية كبرى، فالتفت البروفسير الأمريكى فريدريتش براون لكتابات ميتران النقدية حول زولا بسرعة شديدة. فى الواقع، هناك تشابه كبير بين المتخصصين فى أدب إميل زولا وبين زولا نفسه من حيث الالتزام والصدق فهم يقدرون قيمة العمل.

وسحق كتاب «زولا ـ حياة» للبروفسير براون جميع الكتب السابقة التى تناولت حياة زولا ومنها على سبيل المثال: كتاب هنرى بريوس (عام ١٩٣١) وسيرة أرمون لانواه (عام ١٩٥٤) ودراسة هيمينز (عام ١٩٧٧) وكتاب هنرى تراوياه (عام ١٩٩٢).

ويعتبر هذا الكتاب السابق ذكره حتى الآن من السيرة الذاتية التذكارية الأساسية، الدقيقة، الكاملة التى تم سردها بمهارة قائمة والتى من الممكن الرجوع إليها للتحقق من حياة زولا.

ولا يدعى فريدريتش براون تجديد هذا النوع الأدبى الأنجلو ساكسونى (أى فى كتابه السيرة الذاتية) فهو يجرى بعض التعديلات من أجل إضفاء الحيوية لهذا النوع دون الوقوع فى سرد أحداث مملة لا تجذب القارئ.

فلم يُدل براون بتصريحات حساسة حول حياة زولا، مؤسس المذهب الطبيعى ولا دراسات متخصصة حول نفسيته وآلية إبداعه ولم يتحدث أيضًا عن ظروف وفاته فهو لا يرتكز إلا على احتمالات حول انتحاره حرقًا) لكنه عرف كل شىء جيداً كلرما يمكن أن نعرفه عن زولا، فقرأ كل الكتب التى تناولت جوانب حياته، واختار منها معلوماته بحكمة.

فبدأ السرد منذ بدايات زولا حيث نشأته فى بيت متواضع، كان والده مهندسًا ومقاولا.

ومات مبكراً بعد إعلان إفلاسه وكان زولا حينذاك يبلغ من العمر سبعة عشر عامًا، ثم يستأنف المؤرخ سرده بدقة وإثارة فيجعلها تجذب أى قارئ حتى عندما كان يروى سنوات البؤس التى مر بها الكاتب بدءاً بعمله عامل مخازن بدار نشر «هاشيت»، ثم صحفياً مبتدئاً حتى أن وصل إلى هذا المركز المرموق.

ويكمن نجاح هذه السيرة الذاتية فى الطريقة التى يستخدمها فريدريتش براون فى المزج بين تطور «المراحل العظيمة لفن الرواية لروجون ماككار Rougon Macquarts، والأحداث التى مرت بحياة زولا.

فرسم شخصيته طبقًا لوسطه ـ الاجتماعى وجعل القارئ يتتبع بشوق ولهفة شريط حياته منذ نشأته وشبابه فتحدث عن معاناته ونشاطه ومأساة قصة حبه وعن شجاعته عند اللزوم وخوفه من قسوة المجتمع الذى قام باضطهاده طوال سنين حياته.

فلم ينس الناقد ذكر بعض نقاط ضعفه الصغيرة وفشله بعض الأحيان النادرة فى إطار حياة برجوازية انتهت بحرق الخيال المبدع إلى الأبد. ■

ميشيل كونتا

عن جريدة اللوموند

ترجمة : بثينة رشدى

المراجع :

كتاب «زولا .. حياة» لفريدريتش براون وترجم عن اللغة الإنجليزية عن طريق دومينيك .. بيتر. دار نشر (بلفون) ص ٩٢٣ صفحة.



لوحة الزار

صبرى منصور بين رمز الروح وتصوف الجسد

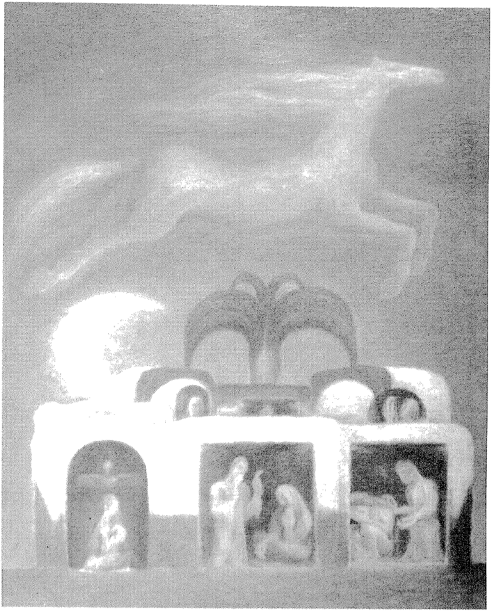
محمد عرابى

فنان تشكيلى وباحث مصرى فى الفنون الجميلة

قدم «صبرى منصور» فى أعماله الفنية عبر مسيرته مع فن التصوير المصرى نمطًا فريداً من الرمزية، وذلك بابتكار أجواء غامضة قادمة من عالم الروح لتجسيد أفكار ومشاعر مجردة عن الوجود الإنسانى وتصوراته للكون والعوالم الخفية، حيث تسطع كل الأشكال بنورانية الروح التى تسمح للإنسان بالحدس لتخطى حدود المظهر المرئى للكون والطبيعة.

وتظهر ملامح الرؤيا الرمزية لديه منذ بداياته الأولى فى فن التصوير، ففى لوحة «الزار» والتى رسمها ١٩٦٤، حيث تمثل تجسيداً لموضوع قد شغل حيزاً مهماً فى فكر ووجدان كثير من الفنانين المصريين، بدءاً من «محمود سعيد» ومروراً (بالجزار) و«ندا» و«الزينى» وغيرهم فقد اهتم هؤلاء الفنانون بتصوير المظاهر الحركية والحسية فى طقس «الزار» إلا أن «صبرى منصور» يقدم رؤيا شديدة الخصوصية لهذا الموضوع، وهى تصوير الجانب الروحى منه، فعند النظر إلى هذا الشكل قد نجد امرأتين جالستين فى حالة من السكون والصمت، ويأتى من الأفق اللانهائى قط يتسلل بشكله الإنسانى وملامحه الخافتة، وكأنه روح أتت من عالم غيبى لتراقب عن بعد هاتين السيدتين، وتبدو السيدتان متواصلتين أو قادمتين من هذا العالم الماورائى، بيد أن المشهد كله بعلاقاته الفنية، يعكس حالة من الصمت والغموض المثيرين للخيال والتأمل والتساؤل عما تحتويه هذه العناصر من معان وأسرار.

وعلى الرغم من أن معالجة الشكل الفنى تبدو واقعية، أى مبنية على قواعد أكاديمية، حيث المنظور والتجسيم.. إلخ، إذ نرى الفنان معنياً بمحاكاة النسب الطبيعية للشكل الآدمى، والتجسيم والتأثيرات المكانية للمنظور، للإيهام بالبعد الثالث، إلا أن رغبته فى التعبير عن ذلك الجانب الغامض والمعنوى الكامن فى الدوافع الاعتقادية وراء طقس «الزار» - حيث الاتصال بعالم الأرواح المجرد - قادته لتطويع كل أدواته الفنية للإيحاء بهذه الفكرة وتأكيدها، إذ نراه يخبئ وجه السيدة التى تأتى بمقدمة الصورة بشعرها الذى يظهر كثيفاً ليغطى الوجه تماماً، ولعل هذا ما يقودنا إلى مزيد من الغموض، مما يجعل الرائى دائمًا فى شوق وتطلع إلى التعرف

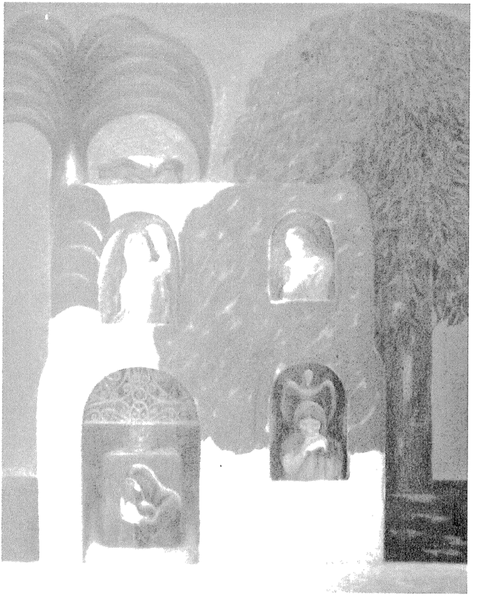


الـرؤيـا

على هذه الشخصية، ويتأكد هذا الإحساس عندما يرى السيدة الثانية (التى تأتى بالمستوى الثانى فى عمق الصورة) تظهر ملفوفة بردائها الأبيض، ولا تظهر منها سوى كفها اليمنى، وتبدو وكأنها فى حالة من التغييب عن العالم المادى ومتواصلة مع ذلك العالم الخفى أو تلك القوة الخفية الكامنة فى نفس وخيال البسطاء. فهذه العناصر الواقعية التى تظهر فى الصورة ما هى إلا مدخل للتعبير عن الفكرة، إذ تأخذ معانى ودلالات رمزية أخرى غير دلالتها الواقعية.

ويظهر اللون، كعنصر فنى، متسيداً عما عداه من العناصر الأخرى، إذ يسهم بشكل فعال فى خلق جو رمزى يوحى بالفكرة وما تحتويه من معان ومشاعر روحية مجردة، حيث يتجرد من دلالته الواقعية ويصاغ وفقاً للمنطق الجمالى النابع من العمل الفنى ذاته والفكرة المراد تصويرها، لذا نراه يصور مشهداً تكتسب عناصره لوناً أبيض بدرجاته المتنوعة من الرماديات، وذلك بفعل تأثير الضوء والظلال والأبعاد المسافية للعناصر، مجسداً جواً ضبابياً، يوحى بفضاء لا محدود، ويغلف كل العناصر بغلالة شفافة، كما نراه يستخدم اللون الساخن بأقل قدر ممكن لإضفاء درجة مناسبة من الحيوية التى لاتعكر صفاء وسكون الجو العام للمشهد.

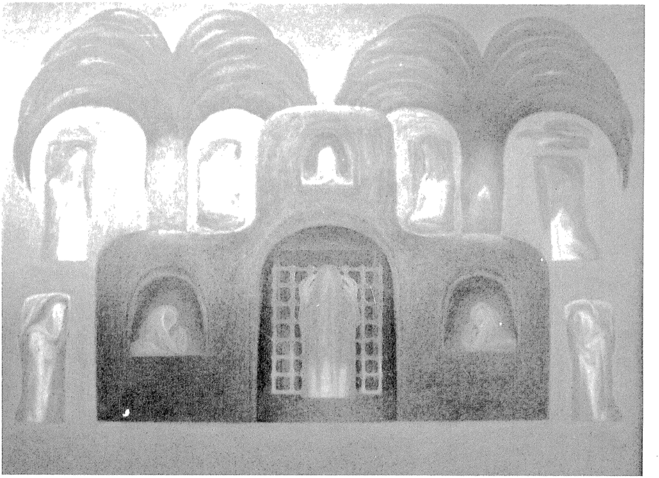
بيد أن استخدامه للون بهذه الكيفية - حيث تسود الألوان الباردة مع قليل من الألوان الساخنة - يستمر متلازماً فى معظم الأعمال الفنية التى تلت لوحة «الزار»، حيث تسود الألوان الباردة مع قليل من الألوان الساخنة التى تتمثل فى كثير من الأحيان فى أضواء المصابيح المنبعثة من نوافذ بيوت القرية، أو فى أجسام العناصر الإنسانية. ولعل هذا يعود إلى نزعته الصوفية التى ما زالت تلازمه حتى الآن، حيث الاهتمام بتصوير موضوعات تنتمى إلى العالم الماورائى، فتأتى أجواؤه الرمزية مستمدة من مملكة الليل وضوئها القمرى الذى يزيدها سحراً وروحانية، فنراه يرسم موضوع «الرؤيا»، و«آدم وحواء»، وغيرهما من هذه النوعية من الموضوعات الأسطورية، فيقدم رواسب نفسية وفكرية تظهر بصورة تلقائية من صميم



بيت الأسرار

حياته الداخلية والتراث المصرى، وهو يقول فى ذلك «إننى أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتى، وأضع فى اللوحة كل شىء أحبه وله مغزى عندى، ولكن لا أحاول أن أفتعل رموزاً، فالرمز عندى نابع من البيئة التى أعيش فيها وله استقلاليته».

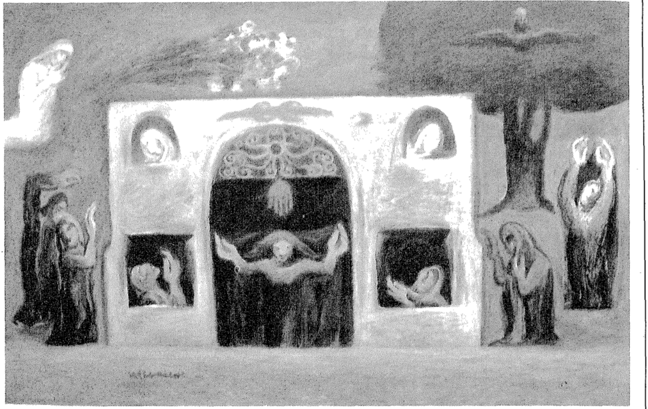
ويستمر اهتمام **«صبرى منصور»** بتصوير الجانب الروحانى المجرد فى الكون والإنسان، مستقياً رموزه وأشكاله من مخزون الذاكرة وما ترتبط به من فكر عقائدى، وعلى العكس من **«زكريا الزينى»** و**«ندا»** و**«الجزار»** جاءت أشكاله ورموزه مستمدة من عالم القرية، حيث نشأته وتكوين وجدان الطفولة والصبا. إذ كان للبيئة القروية بعناصرها وسماتها المميزة من أرض منبسطة وسماء صافية ونيل هادئ وشمس وهاجة وليل مسحور بضوء القمر تأثير على أجوائه وعناصره الرمزية، لذلك تبدو الأشكال من النظرة الأولى معبرة عن عالم القرية من بيوت طينية ونخيل وأشجار وليل قمرى، وأناس يطلون من النوافذ الضيقة، وأبواب هذه البيوت التى تنبعث منها أضواء المصابيح الكيروسين، ولعل هذا ما يعطى انطباعاً لتكيف **«صبرى منصور»** وعشقه للطبيعة والحياة، إلا أن على الجانب الآخر قد سيطرت عليه نزعة صوفية عميقة، ظهرت بدايتها فى لوحة «الزار»، وامتدت عبر مشواره الفنى إلى الآن، فمعظم رموزه وأشكاله مستمدة من الواقع الريفى، حيث تذوب هذه العناصر البيئية فى عالمه الجوانى فتندمج مع تصوراته الفكرية، ذات الجذور العميقة الممتدة فى أغوار ماضيه الثقافى وما يتمثل فى عالمه الروحى من فكر إيمانى ومعتقدات قديمة قد حفظت فى الذاكرة الإنسانية على مر الحقب الثقافية المختلفة لفكر وتصور الإنسان المصرى للكون، متمثلة فى أساطير وخرافات قد جاءت لوصف وتحليل ذلك الجزء الغامض والمجرد من الوجود، لذلك تخرج هذه الأشكال فى صياغة فنية جديدة مكتسبة مدلولا رمزياً خارجا عن مدلولها الواقعى. بيد أن أعمال **«صبرى منصور»** الفنية تبدو وكأنها فلسفة تبحث فى الوجود الإنسانى والكون بما ظهر فيه وما بطن.



إن الخبرة الذهنية والوجدانية لمرحلة الطفولة فى حياة أى فرد، تظل حية فى أعماق وجدانه وعقله، ويستمر تأثيرها فعالا وباقيا فى التكوين النفسى والفكرى للإنسان على مر مراحله الحياتية الأخرى، لأن الطفل يظل محتفظًا بوقع الأشياء عليه عند إدراكها لأول مرة، إذ يظل تأثيرها محفوراً فى ذاكرته ووجدانه وتكتسب أبعاداً ثقافية مركبة مع النضوج الفكرى والنفسى.

وتظهر رؤى «صبرى منصور» للإنسان مجردة من الحدود المكانية والزمانية، حيث تلعب دوراً مهما فى رؤيته الفنية، فهو يستمد عناصره وموضوعاته من تلك الرؤى التى استقرت فى وجدانه منذ الطفولة وتداخلت مع فكره الناضج وخبرته الوجدانية لتخرج فى رؤى فنية محملة بأفكار فلسفية عميقة، وتحتوى على رموز تتنوع بتنوع تاريخ مصر الثقافى، فنرى بعض الرموز منحدرة من الثقافة الإسلامية وبعضها الآخر من الثقافة القبطية، وثمة رموز إلى الفن المصرى القديم.

لقد اختفت الدلالات المباشرة والمحددة، حيث عنصر واحد كشفرة تتضمن كل الأزمنة، ويتسع لإيحاءات متآلفة ومتناقضة، فالبيوت فى قريته معابد خيالية يسكنها أناس فى أماكن صغيرة، ويطلون من النوافذ فى حالة ترقب وانتظار دائم لشىء أقوى من البشر، ومبعوث أقوى من أى شىء، كما أن قرية الفنان «صبرى منصور» هى قرية قديمة، ليلها يختزن الشعر والسحر والغموض، وهناك نور داخلى هو نوره الخاص الذى يعيش فى أعماق رؤيته، والذى يتردد فى شخصياته كل على حدة.. ورموزه تلقائية بسيطة لها مغزى ومدلول أعمق مما تظهر فالعناصر التى يستعملها فى معظم أعماله هى بيت القرية الذى يظهر وحيداً أو فى مجموعة متلاصقة، والعنصر الإنسانى «ذو الوجه غير المحدد المعالم»، والنخلة، والهلال، وهى إما تكون مجتمعة كلها فى تكوين واحد، أو يكتفى الفنان بعنصرين فقط، بيد أنه يكشف عما تخبئه منازل القرية حيث النوافذ والأبواب تبوح بأسرار توحى بها عبر الأشخاص المطلين من فتحاتها فتشى كل



لوحة رقم (٥)

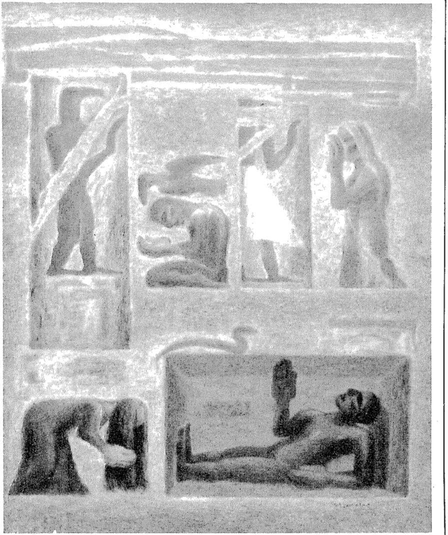
شخصية بأسرارها، وما تشعر به داخليًا من خلال حركاتها المختلفة، فمنها ما يظهر فى حركة توسل أو حزن أو حب أو انتظار وترقب للمجهول، وهذا ما يظهر فى «لوحة بيت الأسرار».

ولعل ظهور المرأة ذات الشعر الغزير المنسدل يعود إلى رموز قبطية قديمة حيث كانت المرأة تقوم بحل شعرها لتعترف بذنوبها، أما هنا فهى تقدم اعترافها إلى طائر يفرد جناحيه بقوة وسيادة فى الجزء العلوى من الصورة ويعلوه هلال مرسوم بشكل رأسى.

وفى هذه اللوحات تجتمع معًا ثلاثة عناصر رئيسية، أخذ الفنان «صبرى منصور» فى صياغتها بأشكال متنوعة يحاول فى كل لوحة أن يكسبها مزيداً من الثراء الفنى بما يقوم به من تحويرات فى أشكالها ليخضعها لمتطلبات أفكاره الجمالية والعاطفية، التى هى قيمة مهمة يسعى دائماً لتجسيدها فى العمل الفنى.

يقول الفنان «صبرى منصور»: «إننى أشعر بسعادة داخلية حين أقوم بتصوير الهلال.. إن الهلال عندى مثار حب وإعجاب منذ طفولتى، وأنا أستعمله كرمز للحب والحنان وعالم السماء، وكذلك لدلالته الدينية الموروثة»(١).

ومن ثم فإن الهلال عنده رمز للحنان والحب، ويتجسد هذا المعنى فى لوحة «رجل وامرأة وهلال»، حيث لا نجد وجوهاً معينة، بل نستشعر تلك العلاقة السامية التى تجمع بين الرجل والمرأة، والهلال فى هذا المكان يحمل الشكل والمضمون معًا، فهو يعبر عن عاطفة الحب، كما أنه يؤكد، من الناحية الجمالية، ذلك الترابط والتلاحم الذى يربط بين الحبيبين، بل نكاد نشعر بدفء ذلك الاحتواء الذى يصنعه الرجل بكتفه رغم ضبابية الألوان وبرودتها، وتتضح لنا هذه الشحنة العاطفية ومشاعر الحب الرقيقة من خلال درجات لونية أثيرية، ولم يظهر الفنان أى جزء من مفاتن المرأة، بل اكتفى برسم شكل رمزى لرأسها بشعرها الذى يستقر فى اطمئنان على كتف الرجل، وهو هنا يأخذنا



بعيداً عن عالم الشهوات، والملذات الحسية، ويؤكد سمو العلاقة العاطفية التى تجمع بين الاثنين، كما يتضافر الضوء الرقيق الهادئ الذى يبعثه الهلال المضىء مع الدرجات اللونية فى التأكيد على دفء المشاعر الإنسانية.

وقد نرى الطائر عنصراً أساسيًا يستخدمه فى كثير من أعماله، «وهو ليس القدر الذى يلاحق الإنسان، وإنما هو الذكرى التى تلاحقه أو الروح التى تعيش فى داخله، وتكون حبيسة، ما دام الإنسان مستيقظاً، وعندما ينام «تترك الجسد وتحوم طليقة بعد أن عاشت معه فى الأحلام، وربما يكون الطائر هنا دليل حماية، حيث يوجد لذلك أثر مصرى قديم يذكرنا به الإله «حورس» الذى يظلل بحمايته الملوك والضعفاء»(٢).

ويتأكد الأسلوب الفنى لـ «**صبرى منصور**» فى أعماله المستوحاة من القرية، حيث يظهر فيها بعض الأشكال الرمزية مثل النخلة، التى تظهر باستمرار فى أعماله بفروع منحنية الشكل، ويرى «**نعيم عطية**» أن الفنان قد تناول النخلة كسبب تشكيلى، وذلك يعود إلى جمال شكلها بجذعها السامق وطولها الفارع فى الهواء ونهاياتها المتفرعة فى الفضاء، والظلال التى تلقيها هذه الجذوع والفروع على الأرض والبيوت، وما يمكن أن تشى به هذه الظلال من الحنان والأمان من ناحية، والمهابة التى قد ترتقى إلى مرتبة إدخال الرهبة فى النفوس»(٣).

ويرى الباحث أن النخلة تمتلك ميراثاً روحيا لدى الإنسان المصرى والعربى إذ ارتبطت بالأديان من ناحية، وارتبطت بالحياة اليومية من ناحية أخرى حيث هى تستعمل فى سقف البيوت ووقود النار، وغذاء للإنسان، بالإضافة إلى ظلالها المقدسة فى الحياة بشكل عام. ومن هنا كان استخدام «**صبرى منصور**» لها ليس بعيداً عن مكونات روحه الفنية والإنسانية التى يستمدها من ذاكرته المليئة بعالم المصريين فى مختلف الحقب.

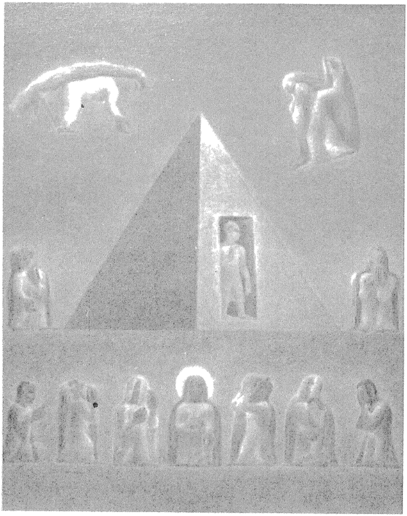
والمرأة أيضًا عنصر آخر فى أعماله وقد جاءت متميزة واتسمت بسمات شكلية خاصة، إذ تظهر فى هيئة بدائية ومسحة أسطورية، فتبدو مكتنزة وبشعر طويل غير مصفف، فالمرأة فى الريف هى كل شىء، فهى الجنية، وفى الوقت نفسه ست الحسن، وهى المرأة العاملة فى الحقل، فنراها تولد فى أعماله أحيانًا عارية وخالية من التفاصيل، فتذكرنا بالمرأة فى الخيال الشعبى القديم، فهى التى تظهر بشعرها الطويل فجأة لتنقض على فريستها، أو تلك المرأة البدائية التى لا تصفف شعرها (أمنا الغولة أو أم الشعور) التى كانت تبدو فى الطفولة الباكرة لأطفال القرية وكأنها نخلة عظيمة بجريدها الكثيف الذى ينعكس عليه ضوء القمر فيظهر ظلها فى الأفق البعيد وكأنها هى المرأة ذاتها أم الشعور، والتى تظهر فى الخيال الشعبى كشبح فى مكان ما فجأة حيث لايتوقع الناس منه ضرراً فتنقض عليهم.

المصادر الفنية للشكل الفنى لدى الفنان:

لقد استطاع «**صبرى منصور**» ابتكار لغة تشكيلية معاصرة ذات طابع وسمات بصرية خاصة، معتمدة على خبراته الفنية المنفتحة على التصوير الأوروبى ومدارسه المختلفة، وتعمقه فى التراث المصرى القديم، فالمنطلق الفكرى لأسلوبه الفنى قد يتلاقى مع فكر الرمزية فى الفن الأوروبى الحديث، حيث الاتجاه إلى مملكة الخيال لاستلهام أشكاله الفنية، التى غالبًا ما تخضع للفكرة والاهتمام بالعاطفة وتضمينهما العمل الفنى.

وأما منطقه فى صياغة الشكل فيعتمد على أسلوب ذاتى مبتكر مبنى على مزج بارع بين التسطيح والتجسيم، إذ إنه يستلهم

بعضاً من أسس التصوير فى الفن المصرى القديم بصورة غير مباشرة، فنراه يميل إلى التسطيح وترتيب الأشكال والأشخاص على هيئة صفوف أفقية يعلو الواحد منها فوق الآخر فى ترتيب متعمد تماماً، وذلك لخدمة المتطلبات الجمالية والإيحاء بالفكرة، وهذا ما يظهر جلياً فى لوحة «حفل راقص» فى ضوء القمر والتى رسمها ١٩٨١، حيث نجد التكوين مبنياً بشكل أساسى على ثلاث مساحات أفقية بنسب متنوعة، حيث تأتى المساحة الكبرى لتحتل ثلثى التكوين تقريباً، وتنتهى مع بداية المساحة المتوسطة التى تمثل واجهة منزل بنوافذ يطل منها أشخاص فى حالات حركية متنوعة، وكأنهم يشاهدون بانتباه أولئك الذين يرقصون فى مساحة تبدو منظورة من زاوية علوية، والتى تتناقض مع الوضع المنظورى للراقصين، إذ يظهرون جميعاً فى مستوى النظر أو مرسومين من زاوية رؤية مواجهة Frontal view.



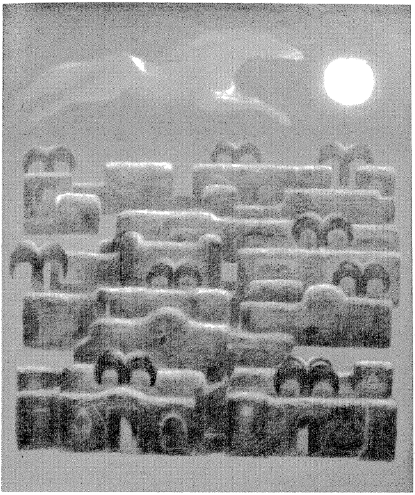
وتختفى التأثيرات المكانية للمنظور، إذ ترى الأشخاص وهم فى ترتيب على هيئة صفين، وتبدو كل شخصية مستقلة بذاتها، إلا أنه لايمكن الفصل بين الأشخاص، لأن كل شخص منهم يبدو مثل كلمة فى بيت شعرى موزون، أو لبنة فى بناء مكتمل، وذلك لأن مجموع الشخصيات يعطى الإحساس بأن ثمة شخصية ما تؤدى بحركاتها وإيماءاتها سرداً لبعض الأحداث.

والجدير بالملاحظة هو أن الأشخاص يبدون وكأنهم يسبحون فى فضاء، وذلك نظراً لاختفاء التأثيرات الإيهامية التى تعطى الإحساس بموقع الشخص وعلاقة قدميه بالأرض، غير أن الفنان قد جعل الأشخاص ينتهون من أسفل بخط أفقى قد يعادل خط الأرض أو القاعدة فى الفن المصرى القديم Base Line، وهذا ما يكسب الأشكال قدراً من الرصانة، وأما عندما ننظر إلى المساحة العليا فنجدها تأخذ لوناً أزرق متميزاً بدرجة قاتمة تعطينا إحساساً بالسماء، وبذلك نجد اهتماماً ما بتصوير الفضاء، وهذا ما تؤكده العلاقة اللونية بين المساحات العرضية الثلاث. فنراه يعطى المساحة الكبرى درجة لون فاتحة بمقارنتها بالمساحة التى تليها، والتى بدورها تأتى أفتح من مساحة السماء، وهذا ما يسمح لعين المشاهد بالغوص قليلاً فى عمق الصورة.

وقد نلمح أيضاً بعض تأثيرات الضوء الخفيفة المتمثلة فى بعض اللمسات الفاتحة التى تظهر فى واجهة المنزل، وكل هذه قيم مستمدة من خبرته ودراسته الأكاديمية، التى تظهر بصورة أوضح فى استخدامه للظل والنور من أجل تجسيم الأشخاص بصورة تقربها من النحت المصرى القديم. ولعل ذلك يتأكد بإزالة الملامح العارضة، والتأكيد على الملامح الأساسية للعنصر دون أية تفاصيل تبدد نظر المشاهد وتصرفه عن جوهر الشكل والرمز، ومن هنا نجده لا يعتمد على تعبيرات الوجه فى الإيحاء بالحالة الشعورية أو الفكرية، فهو يعتمد على اللون بشكل أساسى بالإضافة إلى حركات الأجسام وإيماءاتها.

ويبرز استخدامه لطاقات الضوء التعبيرية فى خلق أجوائه الرمزية المطلوبة للإيحاء بالفكرة وما تتضمنه من معان ضمنية فى موضوعاته التى صورها عن القرية مثل «بيوت وظلال»، أو لوحة «الليل الريفى» التى تختلف عن اللوحة السابقة فى معالجة البيوت القروية، إذ إن تلك الخطوط المستقيمة والحادة التى وجدناها فى اللوحة السابقة نجدها تختفى فى هذه اللوحة فتتحول قمم البيوت إلى خطوطهمنحنية، حيث تأخذ درجة أعلى من التجسيم بفعل تدرج الضوء الذى يظهر عليها.

أما فى لوحة «آدم وحواء» نراه يستخدم الضوء لغرض رمزى آخر حيث يرسم



الملائكة بأجسام نورانية مضيئة وشفافة، وعلى العكس من ذلك تأتى الأجسام الآدمية بأشكال طينية معتمة، ولعل هذا يكون راجعاً إلى الفكرة الدينيـة لخلق الملائكة من النور وآدم من تراب أو طين الصلصال. وفى مثل هذه اللوحـات التى تعـالج مـوضـوعـات أسطورية نجد ثمة تأثراً بتحويرات الشكل فى الفن القبطى والبيزنطى، وهذا ما يظهر فى الأشكال الطائرة التى تحـيط بالضـريح أو الشاهد فى لوحـة «الزيارة»، وكـذلك لوحـة «بكائية الهرم» إذ نجده يستعير الهالة المضيئة التى تظهــر فى الفن القــبطى خلف رأس القديسين لتشير إلى قديستهم.

بيد أن «**صبرى منصور**» يفصح عن ارتباطه المباشر بالحضارة المصرية القديمة فى بعض اللوحات التى رسمها عقب زيارته للأقصر فى عام ١٩٨٩ تقريباً، حيث نراه يستلهم بعض الأشكال الآدمية والآلهة التى نجدها مصورة على جدران المعابد القديمة بصورة مباشرة، وهذا ما يظهر واضحاً فى لوحة «زيارة لمعبد قديم» فنراه يرسم حطاماً لصورة جدارية يظهر فيها شكل آدمى يأخذ الوضع التشريحى نفسه فى الفن المصرى القـديم، كـمـا نجد شكلا من أشكال للآلهـة الفرعونية حيث يظهر بجسم إنسانى ورأس طائر، ويأخذ قدراً من التجسيم.. وبالإضافة إلى ذلك نجد أشخاص «**صبرى منصور**» الخـاصـة، مثل المرأة ذات الشعـر الكثيف المسترسل تظهر منحنية إجلالا لذلك الإنسان المقـبـور فى تابوته، أو تقف تعظيمـاً لذلك الإنسان المصرى القديم، وفى حالة أخرى نجد شخصاً آخر يجلس متوسلا ومنحنياً برأسه أمام ذلك الشكل ذى الجسم الإنسانى ورأس الطائر، ولعله بهـذا قـد صـور ذلك الإحساس بالإعجاب والرهبة الذى قد ينتاب الفرد عند وقوفه داخل معبد فرعونى، وهذا التفسير قد يشوبه قدر من السطحية وذلك لأن مفتاحه كان عنوان الصورة الذى هو «زيارة لمعبد قديم»، فاللوحة تحتمل أكثر من تأويل من وجهة نظر الباحث، وقد يكون هناك رأى آخر يرى أنها تجسد الغموض الذى يميز علاقة الإنسان بالعوالم الماورائية التى شغلت فكر الإنسان المصرى القديم، حيث جاء فنه باستمرار لتفسير هذه القوى المجردة وتجسيدها فى أشكال يسهل على الإنسان إدراكها وفهمها. وما زالت هذه العلاقة بين الإنسان المعاصر والعالم الماورائى غامضة رغم تقدم العلم والاكتشافات المنفجرة على سطح الكوكب الأرضى.

فأعمال «**صبرى منصور**» إذن تتسم بالجـمع بين السكون والحـركـة فى آن، فالسكون يتمثل فى خطوطه الرأسية المتعامدة على الخطوط الأفقية فتعطى للتصميم صفة الرصانة، أما الحركة فتتمثل بشكل عام فى إيماءات الأشخاص وحركتهم فنراها تسبح فى فـضـاء رحب، وخـاصـة أشكال الملائكة والحصان الذى يظهر دائماً بشكل انسيابى فى سماء القرية .لوحة (بيوت وظلال).

كما يلعب الضوء فى بعض الأحيان دوراً فى استثارة الإحساس بالحركة وخاصة عندما يظهر فى أشكال شريطية مائلة، أو تتبادل أماكنه مع الظلال فى إيقاع متنوع.

ومن ثم يمثل «**صبرى منصور**» النزعة الصوفية فى الاتجاه الرمزى فى الفن المصرى الحديث، ويعد امتداداً لذلك التيار المتدفق، الذى يهدف إلى صياغات فنية ذات سمات مصرية، ذلك الذى بدأ مع «**راغب عياد**، و**محمود سعيد**»، وامتد فى تجربة كل من «**الجزار**، و**ندا**، ثم «**تحية حليم**»، و«**زكريا الزينى**» وغيرهم من الفنانين المصريين. ■

الهوامش

(١) حديث خاص مع الفنانة بلقيس سلطان.

(٢) راجع: بلقـيس سلطان: الرمـزية فى الفن المصرى، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٣) نعـيم عطيـة: لوحـات تسر الخـاطر، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ١٩٨٧، ص٣٨.

المسرح المعاصر فى نيكاراجوا

١٩٠٠ ـ ١٩٥٠

صعود وهبوط تقليد مسرحى

خورخى إدواردو أريانو

ترجمة: طلعت شاهين

فى عام ١٩٠٠ كان تعداد سكان نيكاراجوا ٤٥٠ ألفًا، وكان يحكمها الدكتاتور الليبرالى **خوسيه سانتوس ثيلايا** JOSE SANTOS ZELAYA، الذى كان ينفذ عام ١٨٩٣ مشروعًا وطنيًا ذا صبغة برجوازية أجهضته وزارة الخارجية الأمريكية عام ١٩٠٩، تلت ذلك فترة حكم خوسيه مادريث JOSE MADRIZ (ديسمبر ١٩٠٩ ـ أغسطس ١٩١٠)، ثم جاءت عودة المحافظين ـ نتيجة لحركة تمردية ـ والتى دامت إلى عام ١٩٢٨ تقريباً.

فى الحقيقة فإن البلاد ظلت فعليا تحت السيطرة العسكرية والسياسية والاقتصادية والمالية للولايات المتحدة الأمريكية، أى فى ظل «سلام أمريكى Pax amercana»، لم يقف عقبة أمام تطور النضال الرامى إلى إقامة إدارة «قومية»، ووطنية وهنا نتحدث عن مقاومة الجنرال **بنخامين ثيليدون** Benja-min Zeledon (١٩١٠) دفاعًا عن السلطة الوطنية، وفترة حكم **بارتيلومى مارتينيث** Bartelome Martinez (١٩٢٣ ـ ١٩٢٤) التى استعاد خلالها الدخل الوطنى ـ البنك والسكك الحديدية ـ التى كانت حتى ذلك الحين يسيطر عليها رجال البنوك فى وول ستريت، ثم نضال **كارلوس سولورثانو** Carlos Solorzano (١٩٢٥ ـ ١٩٢٦) الذى تمكن من إنهاء الوجود البحرى الأمريكى الذى استمر ثلاثة عشر عامًا فقد كان **مارتينيث وسولورثانو** حاكمين حيويين ويتمتعان بثقة الحزبين.

لكن على أثر حادث «اللوماتو» فى ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ (احتلال الزعيم المحافظ **إميليانو تشامورو** Emiliano Chamorro لقصر «لالوما» الرئاسى والذى كان يمثل الأقلية) انفجرت الحرب الأهلية عام ١٩٢٦، مما أدى إلى التدخل الأمريكى من جديد. هذا التدخل الذى أنهى الصراع فى ٤ مايو ١٩٢٧، ووضع على كرسى السلطة الزعيم المحافظ **أدولفو دياث** Adolfo Diaz ـ الذى كان يشغل فى ذلك الوقت منصب الرئيس المؤقت منذ عام ١٩٢٦ ـ ثم إجراء انتخابات ١٩٢٨ التى أسفرت عن وصول الزعيم الليبرالى **خوسيه ماريا مونكادا** Jose Maria Moncada إلى مقر الرئاسة.

مع ذلك فإن **مونكادا** واصل الخضوع للسيطرة الإمبريالية، مما أدى إلى احتجاج شمال البلاد الذى يطلقون عليه اسم «**لاس سيجوبياس** Las Segovias»، والذى كان يقع تحت سيطرة الجنرال **أوجوستو ثيسار ساندينو** Augusto Casar Sandino، الذى اغتيل فى ٢١ من فبراير ١٩٣٤ على يد جماعة منظمة أنشأتها قوات الاحتلال الأمريكى، تلك الجماعة التى تنتمى إلى الحرس المدنى الذى كانت قيادته فى يد ضباط البحرية الأمريكية منذ عام ١٩٢٧، وكان أول قائد نيكاراجوى لهذه القوات هو **أنستاسيو سوماثا جارثيا** Anastasio Somoza Garcia الذى سيطر على البلاد بشكل دكتاتورى حتى عام ١٩٥٦.

اتجاهان: الشعبى والمثقف

فى هذا الإطار كان هناك تياران مسرحيان فى نيكاراجوا حتى عام ١٩٠٠: الشعبى ـ الذى تعود بداياته إلى الفترة السابقة على الفترة الإسبانية والذى قام على جذور إسبانية تعود إلى القرون الوسطى ـ أما الاتجاه المثقف فهو الذى امتص تقليد دراما القرن التاسع عشر فى شبه الجزيرة (إسبانيا): **أنطونيو جارثيا جوتيريث** Antonio Garcia Gutierrez، **وبنتورا دى لابيجا** Ventura de la Vega، **وخوسيه ثوريا** Jose Zorrilla **وخوسيه أتشيجاراى** Jose Echegary **وفيليبى بيريث جونثالث** Felipe Perez Gonzalez.

إذا كان الاتجاه الأول كان يقدم أعمالا مجهولة المؤلف ذات صبغة مهجنة كان ينميها رجال الدين المسيحىّ منذ الغزو، فإنه إضافة إلى ذلك كان يقدم أعمالا إيمائية ـ راقصة فريدة مثل الجيجوينسى El Gueguense ـ أطلق عليها **خوسيه مارتى** Jose Marti اسم «كوميديا بارعة». ـ فإن الاتجاه الآخر ـ المثقف ـ قدم الأعمال الأولى للمؤلفين الوطنيين: **كل شاة** Cada Oveja (١٨٨٦) **ومانويل أكونيا** Manuel Acuna (١٨٨٦) من تأليف **روبين داريو** Ruben

Dario، ومسرحية: على حافة الجحيم Al borde del aabismo (١٨٨٧) من أعمال مانويل بلاس Manuel Blas ومسرحية «ألمانيا ونيكاراجوا» (١٨٧٧) لمجموعة شباب من ليون، ثم مسرحية «ماتساويه ورقة يانصيب» Lo que vale una loteria (١٨٩١) من أعمال كارلوس أ. جارثيا Carlos A. Garcia، إضافة إلى محاولات أخرى فقدت نصوصها.

وهكذا فإن التماسك الجمهورى النسبى الذى استمر طوال النصف الثانى من القرن الماضى ساعد على زيادة عديد من الفرق لمسرحية خاصة الإسبانية والجنوب أمريكية التى تنقلت بين عديد من مدننا الرئيسية ونشير هنا بشكل خاص إلى بعض أسماء الفرق التى يمكن ذكرها مثل: فرقة بيبى بلين Pepe Blen (١٨٧٥) - التى أقام أفرادها فى البلاد - وفرقة فرانثيسكو إم. فلورس Francisco M. Flores (١٨٨٤) وفرقة مونخارديا Monjardia (١٨٨٥) وفرقة أوتشوا ألبا Ochoa Alba (١٨٩١) وفرقة رونكورونى Roncoroni (١٨٩٥) وفرقة أثواجا Azuaga (١٩٨٧) وفرقة أوندا Unda (١٨٩٩) وفرقة لوكى Luque (١٩٠٠).

وتم أيضا تشييد المسرح البلدى فى مدينة ليون (١٨٨٥) ومسرح مدينة غرناطة (١٨٨٨) ومسرح «كاستانيو» فى مدينة ماناجوا. إضافة إلى هذه المدن كان هناك مسرح قرية بواكو - الواقعة فى المنطقة الوسطى من البلاد - كل هذه المسارح ضمت الأنشطة الفنية ذات الصبغة المثقفة. واستمر هذا الاتجاه فى العقود الأولى من القرن الجديد ملتصقًا بالتراث الدرامىّ الفخيم والمعظم لـ«اتشيجاراى»، والهزليات التى يمكن اعتبارها «قطعًا صغيرة» سطحية، والتعبير الفنىّ الخفيف المتمثل فى غنائيات أوبريتات الثارثويلا أو «النوع الصغير genero chico».

ففى مدينة ليون مثلا عرضت على المسرح البلدىّ - الذى أعيد افتتاحه بعد زلزال ٢٩ أبريل ١٨٩٨ - العشرات من الفرق الأوروبية والأمريكية اللاتينية، حيث تحدثنا مؤرخته الوحيدة برتا بويتراجو Berta Buitrago عن الفرقة الكُولومبية «أوندا Unda» التى جاءت عام ١٩٠١ ثم عادت عام ١٩٠٤ لتقدم أعمالا عديدة من المسرحيات والثارثويلا من بينها: معجزة العذراء Elmilagro de la Virgen، والملك الذى أصابه السعار El rey que rabio، والخاتم الحديدى El anillo de hierro، وتحدثنا عن فرقة تيوفيليو ليال Tiofilio leal وفرقة ماريا جيرريرو MariaGuerrero ذات الشهرة العالمية التى كان على رأسها كل من بيرخينيا فاريجاس Virginia Fabregas وبيرناردو خامبرينا Bernardo Jambrina وكلوتيلدى كلافيت Clotilde Clavit وبيلار آركوس Pilar Arcos ولوبى ريباس كاتشو Lupe Rivas Cacho - الفرقة الاستعراضية المكسيكية - وفرقة فريجولينو الكبرى وفرقة أونوفوف وغيرها من الفرق ذائعة الصيت.

وتذكر المؤرخة نفسها: «عمل فرقة ثارثويلا وأوبريت ماكيتى - سيبيرينى Maqete Severine وفرقة لادو بوتشيت La Du Bouchet صاحبتى الشهرة العالمية واللتين تضمان فنانين معروفين وفرقا موسيقية مدهشة عملتا فى نيكاراجوا، فقد كانت فرقة لادو بوتشيت تمتلك أوركسترا من ثلاثين أستاذًا تم اختيارهم من عدة بلاد مختلفة، فمن بينهم إيطاليون وقطالونيون وفرنسيون... إلخ، تضيف «إن الفرقة الإسبانية الشهيرة للفنانة الراسخة ماريا دييث Maria Diez إحدى ثلاث «الماريات»، الأكثر شهرة فى عالم الفن المسرحى، كما كانوا يطلقون عليها قامت مع بيلار سانتوس ونيكولاس كاريرا الشاب الوسيم صاحب السمعة الكبيرة، الذى كان قد افتتح مسيرته فى نيكاراجوا بعرض «أرض منخفضة»، قاموا بالاشتراك مع ماريا دييث بتقديم عرض «عش الغير Nido ajeno»، ثم قدموا معا جميع الأعمال الكوميدية للكاتب خاثينتو بينابنتى Jacinto Benavente، ...

ولم تنس بيرتا بويتراجو فرقة أوبرا براكالى Bracale وأعمالها المفضلة: الأرملة الطروب، وكونت لوكسمبورج، وأميرة الدولار، وسيدة الكاميليا، التى قدمتها الفرقة الوطنية الأولى - للغرناطى باكو جارثيا - ولم تنس كذلك السهرات الكبرى التى كانت تهدف إلى شيئين: تقريب ونشر الأدب بين الجماهير، وفى المجال الأول كانت تقوم بأعمال تتضمن عناصر اجتماعية وفنية واضحة تحض على دفع العمل الخيرى لحساب «أخوات الرحمة Las hermanas de caridad»، أو لجمع تبرعات توجه لإنشاء مستشفى سان بيثنتى، فقامت بذلك بعمل مدهش - برغم عرضيته وعدم وضوحه - ذلك العمل الذى حركه أحد المواطنين وهو السيد خوسيه بورتوكاريرو مؤلف «زهرة الرحمة La flor de la Caridad»، (دراما نثرية من أربعة فصول، ١٩٠٠). وعلى الطرف الآخر فإن شكلها التعبيرى كان عبارة عن سهرات تقيمها فى ذكرى الاستقلال كل يوم ١٥ سبتمبر، إضافة إلى ألعاب الزهور التى ظلت قائمة حتى سنوات الثلاثينيات.

وقامت فرقة باكو ألبا الإسبانية التى وُجِدتْ عام ١٨٩١ بزيارة غرناطة عام ١٩٠٠ وعرضت - إضافة إلى أعمال أخرى - قطعة هزلية صغيرة بعنوان: «صلصة أنيثيتا La salsa de Aniceta»، وأقام أفراد هذه الفرقة فى فندق «لوس ليونس» حيث قام الكاتب المستهتر إنريكى جونثالث Enrique Gonzalez بمحاصرة السيدة أديلا دى ألبا Adela de Alba زوجة صاحب الفرقة التى أفلست ودفع أفرادها إلى هجرها.

وتبع هذه الفرقة فرق أخرى، مثل فرقة أوليس - ثيبايوس Aules-Ceballos التى تذكر عنها هذين الخبرين: «مسرح هذه الليلة فإن فرقة أوليس - ثيبايوس طبقا لما يذكر البرنامج سوف تعرض مسرحية «جوهرتا البيت Las dos joyas de casa»، تلك المسرحية الهزلية الجميلة التى كتبها القس أنطونيو كورثو Antonio Carzo، ومسرحية كفى آباء أزواج Basta suegros، للكاتب أدواردو لوستونو Eduardo Lustono وعرض فلاحو أراجون Los baturros الثارثويلا الهزلية للسيدين إدواردو جاكسون بييخا Eduardo Jackson Veeja وخوسيه جاكسون كورتيث Jose Jack-

son Cortez، ونظراً للنجـاح الطيب الذى حققته هذه الفرقة دائما، فإلى المسرح إلى المسرح...،» «إنه إطراء مدفوع الثمن، هذه الليلة سيقدم المسرح عرضا لصالح الفنانة الطريفـة **أدلينا دى أوليس** Adelina de Aules، وذلك لأن **فرقة أوليس - ثيبايو** تعمل بشكل جيـد وأيضا لأن هذه الفنانة سوف تقوم بالدور الرئيسى فى الأعمال التى سوف يجرى عرضها على الخشبة، لذلك نرجوا أن يمتلئ المسرح».

إلا أن زيارات فرق الثارثويلا المسرحية إلى المدينة ازدادت بداية من عـام ١٩١٠، عندما استطاع الحزب المحافظ استعادة السلطة، وهكذا فإنه من خلال الاطلاع على «اليوميات الشخصية» للكاتب **إنريكى جوثمان**، نعرف أنه فى الفترة من نوفمبر ١٩١٠ إلى فبراير ١٩١١، عرضت هناك عدة فرق من بينها فرقة «**إيبانخلينا آدمز** Evangilina Adams» التى افتتحت فى ٢٦ نوفمبر ١٩١٠ عرضها الكوميدى «إحسان Caridad»، وبعد ذلك بأربعة وثلاثين يوما قدمت: «فيليبى دوربلى Felipe Dorbley».

وفى ٢٠ نوفمبر من عام ١٩١٠ قدمت فرقة **ماريا جيرريرو** عرض «سيدة الكاميليا»، وبداية من ٣٠ يناير عام ١٩١١ قدمت فرقة **دو بوشيت** عروضاً متعددة منها: أميرة الدولار La Princesa del dollar»، الأرملة الطروب»، «المثيرة للشغب La revoltosa»، «الأشـرار Losgranujas»، «مدهاج جوريث El me'tido de Gorriz»، «فتاة البغال La moza de mulas»، «الفظة La arrabalera»، اسطبل الخيل الريفى Caballeria rustican-da»، «المطلقة La divorcia-da»، ثم اللعب بالنار Jugar con fuego»، التى تم تقديمها يوم ٧ فبراير من عام ١٩١١.

فى عام ١٩٠٧ وصلت إلى ماناجوا فرقة مسرحية أخرى للثارثويلا، هى فرقة **كارلوس أوبريجون** المكسيكية، التى كانت أعمالها - علامة زمنية - تضم القطع التالية: «قبضة الزهور El punado de rosas»، «التعليم الحر La ensenanza libre»، «زوجات إدواردو الثلاث Las tres mujeres de Eduardo»، ثم «مسيرة قادش La marcha de cadiz». وكما يذكر **إيرنان روسالس**: «العالم كله كان مستعداً للعودة فى الليالى التالية، مما أدى إلى أن يظل المسرح ممتلئا حتى أقصاه».

وصل نجاح فرقة **أوبريجون** إلى درجة دفعت جماعة أكثرها من الشباب إلى التحول إلى أن يكونوا «مسرحيين هزليين»، وقام على تنظيمهم المخضرم **بيبى بلين** Pape blen وأنشئوا على عجل مسرحا صغيراً فى فناء منزل إحدى ساكنات الحىّ - أم الشاعر **رامون ساينث موراليس** - ليقدموا عليه مسرحية صغيرة كتبها **خواكين ديثنثا** الابن إلا أن خطأ أحد الممثلين - **روساليس** - أدى إلى فشل هذه المحاولة «الكوميدية» المراهقة، ويشير إليها **روساليس** فى صفحات من مذكراته: «كانت لاتزال تلك الفترة تسيطر عليها الحماسية ودرامات **إيشيجاراى** ودرامات ساردو. ونحن كنا نعشق الحياة معتقدين أننا مثل قمم نيكاراجوا».

بعد ذلك مباشرة ازداد تقديم الأعمال المسرحية بفضل إنشاء «مسرح المنوعات» حتى ٣١ مارس من عام ١٩٣١، تاريخ وقوع أول زلزال دمر العاصمة، لقد كانت الفرق عديدة تلك التى شاهدها جمهور ماناجوا وأبدى إعجابه بها فى مسرح المنوعات. ويذكر ذلك آدم **كاستيوس** بقوله: «عبر هذا المعبد المتواضع (الذى يقع على الجانب الشمالى من ميدان الجمهورية) عبرت فرق أوبرا مثل فرقة **رميو بينياس** وفرقة **براكالى**، والفرقة العالمية الشهيرة **تورتولا فالنثيا**، وفرقة الراقصة الهندية الأميرة **ماديا كالى**، والزوجى العالمى هاند ودى تجرى، وفرقة **مرثيدس نافارو** وفرقة **أندريس تشابث** (فرقة مسرح عالمى) **ولوبى ريباس كاتشو** وفرقته الاستعراضية المكسيكية، وفرقة **ماريا بيلار وليوناردو كامبانيا** (فرقة درامية) والسيدة **بيرخينيا فابريجاس** وفرقتها (أول جولة لها فى نيكاراجوا) وفرقة الكوميديا الكبرى للأوبريتات التى تمتلكها **ماريا سليتشى دى فيرارى**، وفرقة **فتوتشى** الغنائية، وفرقة أوبريتات ماريا أرجيتى، وفرقة **دراما وكوميديا خيسوس توردبسياس وماريا إيريرو**، والفرقة المسرحية الإسبانية الكبرى **ماريا جيريرو - فرناندو دياث دى ميندوثا**. ثم يضيف إلى ذلك قوله: «إن سكان ماناجوا فى ذلك الحين كانوا يتفاخرون بأنهم كانوا يشاهدون بشكل مستمر حفلات فنية متعددة، لم تعرفها الأجيال الأخيرة من بلادنا. وفى مذكرة أخرى يبرز **كاستيوس** آخر جولة فى أمريكا لفرقة **ماريا جيريرو**، التى قدمت على مسرح المنوعات نفسه ستة أعمال من بينها: «الكريهة La malquerida» للكاتب الإسبانى **خاثينتو بينابينتى**، «التى كان فنها المدهش (الممثلة) يلمع ببريق أروع أيامها».

من ناحية أخرى فإن النشاط المسرحى لقرية «بواكو» كان يجرى على أيدى سكانها المثقفين. وأبرز هذا النشاط كان للكاتب الباروكى الذى ينتمى إلى أصول ألمانية **خوسيه نيبوروفسكى** Jose Nieborowsky الذى كان المحرك إلى التقدم المادى والثقافى لتلك القرية الصغيرة، فيما بين ١٩١٠ و١٩٣٥ كان محركا لعروض مسرحية كتب بعضها يذكر منها اثنين: «السيدة **روبوستينا** Dona Robustia»، و«العبيطة La tonta». وهى تنتمى إلى الأعمال المستندة إلى العادات والتقاليد والقيم الأخلاقية، ولم تكن مسرحياته دافعا إلى نشر الوعى المسرحى الأكثر إبداعاً فى البلاد كما كان **إيرنان روبليتو** - مؤلفاً لسبع عشرة مسرحية - بل كانت هذه المسرحيات صاحبة الفضل فى دفع حركة مسرحية كاملة.

كان على رأسها **أوفيليا موراليس** Ofilia Morales فى نهايات العشرينيات، تلك الحركة تضمنت إنشاء فرقة مسرحية (إلينكو أرتيستيكو Elenico Artistico) وتقديم عدة عروض كتبتها تلك الفتاة الشابة مثل: «الدخيلة La intusa»، «ومارجريتا Margarita»، والمحولة La convertida»، لقد كانت فترة تجريبية، لكن لم يكن ينقصها الحماس أو الرغبة فى العمل». كما تسجل إحدى وريثات هذه الحركة فى عمل لها غير منشور.

أوائل مؤلفى الدراما الوطنيون:

خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين وصلت الإدارة المثقفة للمسرح فى نيكاراجوا إلى مرحلة من النضج أنتجت أول أعمال مؤلفى الدراما الوطنيين، أول اثنين منهم كانا مؤلفى الأعمال الأولى، والذى أشرنا أثناء فترة التكوين فى قرية بواكا: **خوسيه بيبوروفسكى وأوفيليا موراليس**، لكن الأعمال المجهولة للمؤلفين الدراميين - **داريو وساينث وجارثيا** إلخ... كانت نتيجة لجهود ضعيفة ومعزولة فإن النتاج النابع الآن لمؤلفين أكثر غزارة فى الإنتاج، وجاءت نتيجة لنشاط أكثر حماساً وتواصلا.

فى هذا الاتجاه، من المفيد الاعتراف لإيرنان روبليتو Hernan Robleto تنظيمه أول فرقة مسرحية فى ماناجوا لإنتاج أعماله الكوميدية الخاصة، مبتدئا بـ «وردة الجنة La rosa del paraiso»، وذلك عام ١٩٢١. وتمت الإشارة إليها فى افتتاحية مجلة نهاية الأسبوع: «تم الافتتاح والتقديم بنجاح فرقة من الممثلين الوطنيين، وقدموا حتى الآن أعمالا مختلفة ذات نكهة محلية، وطبقاً للنقد فإن الشباب المبتدىء يعرفون طريقهم ويتحلون بالحس الفكاهى الطبيعى ويسيطرون على المشاهد بشكل طيب وبعضهم يغنى بإحساس الفنان الحقيقى».

ما هو التوجه العام لهؤلاء الممثلين الجدد؟ هو وضع العادات والتقاليد والتوجه الاجتماعى على خشبة المسرح ليس بهدف النقد فقط بل بهدف نشر الإبداع الدرامىّ الأصيل، وذلك من خلال تقديم الأنماط الشعبية، ومن خلال الحاجة إلى طبعها باللون والنكهة الأصيلة، وباستخدام التعبيرات والأمثال النابعة من الشعب، بحثا عن التعبير الجماعى.

ولوضع هذه المميزات علينا أن نتذكر «الغروب Ocaso»، عام ١٩٠٦، لمؤلفها **سانتياجو أرجوييو** Santiago Arguello التى استوحاها من حدث مأساوىّ واقعىّ لخيانة زوجية بطلتها زوجة شابة لرجل مسن، وفى رواية «بيت الطبيب La casa del doctor»، عام ١٩٠٧ للمؤلف فيليثيانو جوميث Feliciano Go-mez وهى عبارة عن لعبة كوميدية تضع محاميى التجار موضع الشبهة، ثم «فى قانون كاستريو en la ley Castrillo»، عام ١٩١٨ **لمانويل أنطونيو ثيبيدا** Manuel Antonio Zepeda، وهى عبارة عن هجوم درامىّ على تطبيق هذا القانون الذى يعتبر المرأة زوجة واقعياً فى حالة فقدانها البكارة برغبتها أو اغتصاباً. وكانت مسرحية «وردة الجنة» أول نجاح إقليمى لمؤلفها **إيرنان روبليتو** وأول عمل مسرحى نيكاراجوى يتم تقديمه خارج البلاد، حيث تم عرضه بنجاح على المسرح البلدىّ فى ليما فى ٢٣ أبريل ١٩٢٦.

وتم تقديم «غروب» التى حظيت بتقريظ النقاد فى ليون فى ٣ فبراير ١٩٠٦ لمؤلفها **سانتياجو أرجوييو** (١٨٧١ - ١٩٤٠) حيث قدمتها فرقة **الفنزويلى تيوفيليو ثيال**، إضافة إلى أنها حظيت بتقريظ كتاب من خارج الحدود مثل الكاتب اليهودى **ماكس نوردوا** Max Nordau «لا أهنئ فقط على النجاح بل على العمل نفسه، ذلك العمل القوىّ الجميل، خاصة الفكرة التى وضعها الكاتب ودفعته إلى كتابة هذه القطعة الحيوية المتجذرة فى أرض بلاده، ومسكونة فى عالمه، والثرية بالأفكار الخاصة والمشاعر الواقعية، حتى **روبين داريو** نفسه قال: «إن الطرح الدرامى الشجاع الذى كان يمكن أن يثير فى مدريد ماتثيره **إليكترا جالدوس**» والإسبانية **إميليا براردو باثان** التى عرضت وجهة نظرها فى «غروب» التى ترى أنها تتضمن «الاهتمام والقوة والدرامية»، والفنزويلى **إميليانو إيرنانديث** «أفضل دراما من أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية... لا أحد كانت لديه الشجاعة الأدبية للاقتراب من **إبسن** مع احتفاظه بقدرته على أن يكون أصيلا، كل هذا التقريظ الذى أعتقد أنه مبالغ فيه - لأنه متضمن فى نصوص كتبها أصدقاء أو رفاق للكاتب يتناقض مع رأى **كارلوس سولورثانو** Carlos Solozano: «غروب تتناول موضوع الزهد فى الحياة من خلال شكل مسرحى باهت (...) وبهذا الإحساس الخاص بالحداثة الذى يمزج الموضوع الرومانتيكى باللعب اللغوىّ الذى تميزت به هذه الحركة».

أما **فيلكس ميدينا** Felix Medina السلفادورى المولد فقد كان أول أديب من بيننا وجه كل جهوده للكتابة المسرحية بشكل دائم ومستمر، وهو ما تشير إليه بوضوح قطع مثل «صالة تحرير صحيفة يومية Laredaccion de nu diario»، (١٩٠٦) والرسولان Los dos emisarios، وأجمل الحب Por amor، والجاسوس El espia، والخامس عشر من سبتمبر Quince de septiembre، ويشكل خاص تلك الدراما المكونة من ثلاثة فصول «الأخوة كونتريراس Los Contreras» التى ظهرت على فصول فى مجلة بمدينة ليون «لا باتريا La Patria»، والتى أمكن جمعها هذه الأيام عن طريق الناقد الإيطالى **فرانكو ثيروتى** Franco Cerutti.

هذه المسرحية المكتوبة بشكل جيد وأحداثها المشوقة برغم بطئها فإنها تعتبر نقطة البداية للموضوع التاريخى فى نيكاراجوا، وتعتبر بداية طيبة لمسرحية «مقابلة المتخمين La audiencia de los Confines»، (١٩٦٠) **لميجيل أنخيل أستورياس** Miguel Angel Asturias والتى قال عنها بحق **ثيروتى**: «إنها جدارة لا ينازع أحد فيها، إن **فيلكس ميدينا** شكل هذه الخطة المحبوكة (تمرد الأخوة كونتريراس ضد التاج الإسبانى فى منتصف القرن السادس عشر) دراما لا تزال تحتفظ بحداثتها دون أن تكون قد ضحت بداية بالحقيقة التاريخية، وجدارة أخرى لا ينكرها أحد: إنه عثر على موضوع الأخوة كونتريراس ولأول مرة، يعتبر الموضوع ذا صبغة وطنية للمسرح الوطنى النيكاراجوى الذى كان لايزال فى طور التكوين. إن مؤلف هذه السطور يلاحظ أيضاً حسه المسرحى: تماسك مشاهده واستخدامه للتشويق والحلول التى تتقدم أكثر من عشرين عامًا على تقنية الدراما الحديثة.

وهذا الاتجاه وإن كان مكونًا من عناصر مختلفة فإننا نجده فى أعمال **مانويل روساليس** Manuel Rosales الذى وجه الجزء الأكبر من جهوده فى الإبداع الأدبىّ للكتابة الدرامية وحقق بعض النجاح المحلىّ، فقد حقق **روساليس** من ناحية مسرحًا ذا تخيل سطحى تجرى أحداثه فى مناخ مرفه وحضرى (الفرح المؤلم La alegria dolorosa والمستحيل Un imposible ودخان ملكة Humos de re-ina) ومن ناحية أخرى حقق توجهاً مرتبطاً بواقع الوطن، دون أن يتخلى عن القسوة كما فى مسرحيات (السير دائما السير Andar, Siempre andar) (ماناجوا ١٩٣٠) والتى تم افتتاحها فى

مسرح المنوعات في العاشر من مايو ١٩٢٣، وبعد الحرب Despues de la gurra، التي تم افتتاحها في الثاني من مايو ١٩٢٧ وتم نشرها في فصول بمجلة «قراءات مختارة Lecturas Selectas» في ماناجوا عام ١٩٢٩.

عناوين مسرحية أخرى لروساليس فيما يبدو أنها تنتمي إلى فترته الأولى تم نشرها في العاصمة عام ١٩٣٢: الراقصة التراجيدية La danzarina tragica وأحمر دموي Opalos de sangre، وأنهى أيضا مسرحية أخرى: بغى حانة بوستون La cortesana de Boston Bar.

وفي الوقت ذاته ظهرت في الاتجاه الذي نتحدث عنه مسرحية «الجونلة بنطلون La falda Pantalon» (ماناجوا ١٩٢٢) تلك المسرحية الفكاهية التي كتبها **أدلفو كاليرو أوروثكو** Adolfo Calero Orozco (١٨٩٩ - ١٩٨٠) التي تتناول الحركة النسوية وكانت نقداً لتلك الحركة التي تسببت في إثارة اجتماعية إقليمية في تلك الفترة، فمسرحية الجونلة بنطلون - التي تم تقديمها في السنة نفسها التي نشرت فيها - كانت لاتزال حتى عند تقديمها عام ١٩٧٢ تحتفظ برونقها وجدتها، عندما عادت للظهور على الخشبة جديد.

الروائي **كاليرو أوروثكو** نشر «جونلة بنطلون مع مسرحياته الأربع الأخرى في ماناجوا عام ١٩٧٢ والتي ضمت أيضا «الحوار أو تواريخ على بياض El dialogo ofechas en blanco»، و«الأرملة La Viuda» (التي تم تقديمها أيضا خلال الستينيات) و«**دفن خوان جارثيا** El entierro de juan Garcia» إضافة إلى إعداد مسرحي لعدة صفحات من روايته «دم مقدس Sangre santa» (١٩٤٤).

وأخيراً فإن **إيرنان روبليتو** heran Robleto (١٨٩٦ - ١٩٦٨) يقف على رأس قائمة أفضل أوائل مؤلفينا المسرحيين النيكاراجويين والذي كان يعالج أفضل المواقف الفكاهية قبل المأساوية، مبدع قادر على تحويل أي موضوع إلى مسرح، ومسيرته التي استمرت في المكسيك، انقطعت بسبب عمله في الصحافة واتجاهه إلى كتابة الرواية، إلا أن أعماله المسرحية ظلت تحتل مكانتها مثل: وردة الجنة (ماناجوا ١٩٢٠) المعجزة El milagro (تيجوثيجالبا ١٩٢١) الآنسة التي نزعت القناع La Senorita que arrojo el antifaz (المكسيك ١٩٢٨) العاصفة El vendaval (المنشورة في قوالتيناجو - جواتيمالا وبعد ذلك نشرت على حلقات في مجلة في ماناجوا ١٩٣٣).

نشر **روبليتو** أيضًا في ماناجوا مسرحيته «ثلاث سيدات Tres damas» (١٩٤٦)، وكان أكبر جهد شارك به في هذا الفن والاتجاه الذي شارك في تنميته، والذي مازال يعتبر له قيمته حتى هذه السنوات أي في الثمانينيات مسرحياته «صليب الرماد La cruz de ceniza»، والطفلة سوليداد La nina Soledad»، وعرائس من طين Munecas de barro»، ومن أعماله الأخرى: «كوكوليكالتثين Cocolicaltzin» (١٩٢٥) وأوبرا مكسيكية تعتمد على تاريخ وأساطير أثيتكية وثابوتيكية، مثل: ابن الأخرى El hijo de la otra والتي تأتي La que viene وحب قديم Un viejo amor وشمام السيد كارلوس بالموري Los milones de don Carlos Balmori والطفلة تشولي La nina Chole ونافورة الزمن القديم La fuente de antano وطيور الشمال Pajaros del Norte (١٩٣٦)، وهي كوميديا في فصلين. إلا أن الفصل الثاني ينقسم إلى صورتين - وأمكن الحصول على هذا النص.

وأمكن كتابة هذه المسرحية بعد تدخل الولايات المتحدة الأمريكية في نيكاراجوا مما كان يتطلب رداً وطنيًا خلال السخرية من سيدات الطبقة الوسطى اللاتي كن يحلمن بتزويج بناتهن من رجال البحرية الأمريكية الذين كانوا يتناوبون على عملهم في القواعد التي كانت تضمهم (من هنا كان العنوان) ومن خلال شخصيات مرسومة بشكل جيد، وتم تقديم «طيور الشمال» في الوقت المناسب، مما جعل قيمتها تظل مجهولة إلا أن طبيعتها المعادية للتدخل الأجنبي وتركيبها المدهش خلقا منها عملا مسرحيًا مثاليًا في نوع المسرح النقدي والتعبير عن المشكلات الوطنية في وسط أمريكا اللاتينية.

إذا كان نضال ساندينو Sandino وهو الأساس الذي تستند إليه تلميحًا مسرحية روبليتو التي أشرنا إليها من قبل، فإننا في مسرحية أنطونيو ثيرنا Antonio Cerna المختفية «نساء من القرن العشرين Mujeres del siglo XX» نجد هذا النضال واضحاً لا لبس فيه، أو على الأقل يمكننا أن نراه مباشرة في رسالة لساندينو نفسه تلك الرسالة التي كتبها في ٢٧ من مايو ١٩٣٣ والتي وجهها إلى الدكتور **أنخيل رودريجيث** Angel Rodriguez والتي يشير فيها إلى أن هذه المسرحية وقعت بين يديه ويعبر عن رأيه فيها: «أشعر بانفعال حقيقيّ لأنه ليس جديداً عليّ أن أفكر أن شعبي سوف ينصفني حتى ولو بعد الموت».

وعن الأنشطة الأخرى التي لها علاقة بالعروض المسرحية يصبح من المفيد الإشارة إلى وجود مسرحية أخرى ضائعة أيضًا، يتم فيها الحكم على حكومة **خوسيه ماريا مونكادا** المؤيدة للتدخل الأمريكي، هذه المسرحية قدمها منتج احتفالات الكرنفالات الجامعية في ليون والذي يكشف عن أن هذه المسرحية جرى لها إعداد أوليّ (بروفات) في مسكن خاص وكان مؤلفها هو الجنرال **ألفونسو باييه** Alfonso Valle والتي فيها: «يسخر من رئيس الجمهورية حينئذ الجنرال **مونكادا**».

والآن نتوجه لنتحدث عن حركة غرناطة الثقافية التي أحدثت ثورة أدبية تتضمن المسرح أيضًا.

دفعة تجديدية:

منذ إعلانها الأول المنشور في ١٧ من أبريل فإن الحركة الأدبية الطليعية - التي نشأت في غرناطة - اهتمت بالمسرح، حتى إنه في إحدى نقاط هذا الإعلان يؤكد أعضاؤها: «المسرح: سوف نفتتح في أي ساحة أو كوخ أو على أي خشبة جاهزة مسرحًا لنقدم بأنفسنا أعمالا من المسرح الحديث الأجنبي أو المؤلف أو الراقص أو الباليه ونقيم المناقشات والسهرات والخطابة وكل الأنواع سواء بالمسرح الحيّ أو بالعرائس سواء من المسرح الاستعماري أو المسرح الشعبي أو مسرحنا». لكنهم لانغماسهم في أنشطتهم الثقافية الخاصة بحركتهم الشعرية الثورية وردود أفعالهم السياسية لم يتوقفوا للتفكير لحظة في الفعل المسرحي حتى عام ١٩٣٥.

في تلك السنة قام منسق المجموعة **بابلو أنطونيو كوادرا** Pablo Antonio Cuadra بإنشاء مسرح لوبي Teatrito Lope والذي أقيمت خشبته في فناء بيت خريجي مدرسة وسط أمريكا Colegio Centroamerica - الذين

تعلموا على أيدى جماعة الجزويت - وقام الطليعيون بتقديم إعداد للمسرحيات الكلاسيكية وفصول للاستراحات على طريقة القرون الوسطى إضافة إلى إعداد معاصر لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» وبعض المسرحيات ذات الصبغة الحداثية، مثل أعمال الفرنسى هنرى جيون Henri Gheon، وكانوا يمدون جهودهم إلى إنجاز أعمال الديكور مع زملائهم ويقدمون أيضًا أعمالا مسرحية نيكاراجوية من الفترة الاستعمارية بلغة مدهشة مثل «أصل العملاق Original del Gig-ante»، ومسرح «الجويجوينسى El Gueguense».

وكتب كوادرا تقييمًا لهذه التجربة التى دفعته إلى إنشاء هذا المسرح الجديد ذى الأصول النيكاراجوية «ما أثار انتباهى أن مسرح الجويجوينسى كان أول الأعمال مجهولة المؤلف فى وسط أمريكا التى أنتجت الشخصية الأدبية».

هذا الاكتشاف الوحيد الذى دفع كوادرا نفسه إلى نشر «الجويجوينسى» فى أول أعداد مجلة «كراسات ورشة سان لوكاس Cuadernos del Taller San Lucas (أكتوبر ١٩٤٢)، إضافة إلى مسرحيات أخرى ذات أهمية متراوحة، فأنقذ نصوصًا من الضياع، نشر الجانب الأكبر منها فى مجلد «المسرح النيكاراجوىّ الفولكلورىّ» (١٩٤٨)، الذى جمعه فرانثيسكو بيريث إستررادا Francisco Perez Estrada الذى كان يعتبر فى ذلك الوقت أهم إنجاز للطليعيين القدامى، حيث كانت تلك الحركة تعتبر منذ مطلع الثلاثينيات الأساس فى تشكيل المؤلفين، إلا أن هذا العمل كان أكثر من محاولة فاشلة.

فقد تضمن رصيدهم أيضا ترجمة لعدة أعمال تراثية وحديثة مثل الكوميديا اليابانية «اعتذار Excusa»، والتى ترجمها عن الفرنسية خواكين باسوس Joaquin Pasos عام ١٩٣٥، فيما ترجم خوسيه كورونيل أورتيتشو Jose Coronel Urtecho عملين على الأقل: أوديب Odipo، لجان كوكتو عام ١٩٤٣، والواشى El soplon، عام ١٩٤٣ أيضًا. وتم نشرهما فى تلك الكراسات المذكورة لورشة سان لوكاس فى غرناطة ومجلة آفاق جديدة Nuevos Horizontes التى كانت تصدر فى ماناجوا.

إضافة إلى ثلاث مسرحيات تعتبر من أفضل الأعمال الأدبية النيكاراجوية (سيمفونية براجوازية Chinfonia burguesa والفلاحون يسيرون فى الطرقات Por los caminos van los campe-sinos وعروس تولا La novia de Tola) وكل هذه الأعمال كانت تضم إلى رصيد بابلو أنطونيو كوادرا الذى كان مؤلفًا أيضا لمسرحية «الشجرة الجافة El arbol seco» - إضافة إلى إعداد نص «الفلاحون....» - الذى تم تقديمه على مسرح لوبى عام ١٩٣٨، و«الشيطان يدخل خشبة المسرح Satanas entra en escena» التى تم افتتاحها فى نوفمبر من السنة نفسها وعلى الخشبة نفسها تم تقديم «مسرحية نشيد الرعاة Pastore-la» التى تم افتتاحها فى غرناطة عام ١٩٤١، ومسرحية عمى Cegua التى تحولت فيما بعد إلى سيناريو سينمائى شارك المؤلف فى كتابته أرنستو كاردينال Ernesto Cardenal عندما كانا يعيشان فى المكسيك، ونشر أيضا مسرحيتين فى المجلات هما «حوار حول الهندى خوان دى كاتارينا Coloquio del indio juan de Catarina» و«باليه الدب البرجوازى Bailit del oso burgues»، إضافة إلى أعمال أخرى قصيرة للمسرح المدرسى وإعداد متحرر لنص ماكس أوب «مرآة البخل de Espejo de avari-cia» تم تقديمه على مسرح لوبى حيث تم تقديمه تحت عنوان «من يرمش يخسر El que parpa-dea pierde».

وكتب المؤلف عن نصه «الشيطان يدخل خشبة المسرح» الذى ضاع مثله مثل «العمى» و«الشجرة الجافة»، فقال إن الحدث يجرى فى الوقت ذاته فى الجحيم وفى الأرض وفى السماء (كان هناك ملاك يلعب الشطرنج مع إبليس مراهنا على مصير الإنسان) ... إن الفعل يحتوى على جرعة دينية، لكنه مبنى بناءً سياسيًا، حيث يعرض لنضال الإنسان من أجل حريته فى مواجهة السلطة».

وللإشارة إلى الأعمال الثلاثة التى ربطت بين أعضاء الحركة الطليعية يجب التأكيد أنها كانت تعتمد على التراث والحداثة، أى يمكن القول: تبدأ من المصادر الأدبية المكتشفة فى الفولكلور - خاصة مسرحيتى سيمفونية برجوازية وعروس تولا - لتصور عالما مكتوبا بشكل حداثىّ، مسترشداً بالقلق التجريبى.

وتمت كتابة مسرحية «سيمفونية برجوازية» من خلال قصيدة لخوسيه كورونيل أورتيتشو وخواكين باسوس تمت كتابتها عام ١٩٣١، فتحولت بعد ذلك إلى قطعة هزلية من تمهيد وفصلين ونهاية، طبقًا لنصها الأول المنشور فإنها تعتبر أول جهد من جانب الطليعيين الغرناطيين للتوصل إلى مسرح نيكاراجوىّ حقيقىّ. وليس هذا فقط بل كانت تجربة مسرحية ونقدًا اجتماعيًا، وأسطورة جريئة، ولعبة كوميدية وأوبرا فكاهية ومغامرة حقيقية لإعادة الخلق فى شكل غنائى.

وكان مؤلفو هذه الحركة الطليعية يسيرون بالتوازى فى تجارب شبيهة بتجارب فيدريكو جارثيا لوركا ورفائيل ألبيرتى فى إسبانيا فقد جددوا مصادر كانت فى ذلك الوقت مازالت تعتبر مصادر حية، حيث أكدوا على وجود القافية والحفاظ على المميزات التى كانت تطبع التعبيرات الشعبية: الصلوات الخرافية والطبول والألاعيب اللفظية، وأغانى المهد، وبهذا الشكلّ أمكن تناول الحوار الاستعمارى مطورين موضوعه البسيط: عاهر محترف يتزوج من وريثة تاجر فيحول حياة الأسرة الرتيبة ويدفع بها باتجاه الإفلاس، فيتعلق أمل أسرة العروس بمولد حفيد، إلا أن هذا الأمل سرعان ما يتبدد لأن الفتاة تلد مخلوقًا مشوهًا، وأخيرًا يموتون جميعا فجأة بشكل غير مفهوم، إنها دراما احتفالية شاذة، تماما مثل كل الأعمال المليئة بمزيج من الخيال المنطقى والعبث، وهذا ما أثار انتباه الكاتب المسرحى ألبيرتو كاناس Alberto Canas، عندما قال إن تلك المسرحية سبقت يوجين يونسكو بعشر سنوات على الاقل.

أما مسرحية «سيمفونية برجوازية»، فإنه تم عرضها فى عدة مناسبات لكنها ظلت محافظة على طزاجتها بسبب قافيتها ومناخ الفرح الذى تنشره من حولها، «فالقافية تخلق الكوميديا وتدفع بها إلى مواقف عبثية وأكثر إضحاكا - مثل الرياح التى تهب هبات متتالية - لأن هدف المسرحية لا يضيع على الرغم من هذه الهبات التى لا تتوقف فهى ضد البرجوازى وتطلعه الدائم إلى تكديس الأموال». وفى مرحلة أكثر تقدمًا فإن أحد النقاد اعترف بأهمية أصالة هذه المسرحية التى تعتبر مميزة أخرى لها: (...) فقطع أثاث بيت البراجوازىّ تشومبون Chombon تبدو أيضا مثل الشخصيات الأخرى، حيث تقص الأحداث وتثير القلق لدى من يستخدمها فتكشف عن الحياة

الخفية لهذه الأشياء التى نراها يومياً ولا تثير فينا أى اهتمام، فالديكور يتحول أيضا إلى عنصر درامى ويعبر فى أبيات شعرية بجلجلة متكررة فختلق بذلك تلاحما بين الشكل والمضمون، فتتخذ الفكاهة طريقها الخاص وتولد الأحداث من خلال هذا الفكاهة، دون أن يبدو عليها أنها مفتعلة.

بذلك فإن المحاولة الأولى للحركة الطليعية تحولت من مجرد دفعة لمسرح مفتوح إلى منظور جديد يؤدى إلى مغامرة فى الحرية ولعبة حقيقية ورفض للمنطق الأرسطى، وهذا هو الذى كان دافعا لخوسيه كورونيل أورتيتشى لكتابة مسرحيته «الأغنية الأندلسية La petenera» (١٩٣٨) «قطعة كوميدية من فصل واحد باستراحة سيمفونية» - مكتوبة برقة شاعرية وحس فكاهى عبقرى تتطور فى موضوع السيمفونية نفسه وباليه الدب البرجوازى (١٩٤٢) التى كتبها بابلو أنطونيو كوادرا.

إلا أنه قبل أن يخرج هذا العمل الصغير إلى النور كان كوادرا قد تمكن من إنجاز دراما من أضخم الأنواع التى تم إنتاجها حتى ذلك التاريخ، «الفلاحون يسيرون فى الطرقات» (١٩٣٧) ذلك العمل الذى حظى بتقييم جاد كواحدة من أفضل المسرحيات المعبرة عن المسرح المعاصر فى أمريكا اللاتينية، لأنها تعرض وتنتقد مشكلة الحرب الأهلية من خلال حدث متماسك، وموشاة بتعبيرات شعبية مناسبة، وكتب عندها كارلوس سولوثان قائلا: «هذه الأشكال الشعبية المرتبطة بالأسلوب البريختى من خلال تناغم عناصرها المختلفة، (...) فإنها تبدو توشية للموضوع الرئيسى، (...) وتعضيد فيزيقى لمشاكل الشخصيات النفسية المعقدة».

ومن بين العناصر الأخيرة لهذا العمل نجد المزرعة التى تعتبر الشاهد الصامت على مأساة الضغوط التى يواجهها الفلاح النيكاراجوى، الذى يعتبر الضحية الأبدية للأحزاب السياسية وللنزف الوطنى والإهانات الأجنبية. هذا هو الواقع الذى يبديه كوادرا عن معرفة حقيقية لملامحه: فشخصية سيبستيانو الفلاحية البسيطة التى تعانى والتى تحمل فى داخلها الحزن المأساوىّ والدينىّ، وزوجته خوانا الفلاحة المتفائلة ذات الخيال الواسع، والأبوين بانتشو الحليم ومارجريتا المرحة، ثم سوليداد المندفعة الذكية، كل هذه الشخصيات تحطمها الأوضاع الناتجة عن الحرب الأهلية التى تجبرهم على القول لسبيستيانو: يابنى إن الحرب تقضى على ما يحب الإنسان وتضع أمامه ما يسبب له اللعنة... لأن الحرب هى التى أتت بالمحامى، والتى أتت باليانكى الأمريكى وباللصوصية والمذابح، إن الحرب هى التى أخذت بانتشو، أبى والتى أخذت مارجريتا والتى أخذت خوانا، والتى انتزعت منى ابنتى خوانا!.. تلك التى كنت أحبها أكثر من أى شىء، لقد كافحنا أكثر مما يجب من أجل الكراهية، لقد قاتلنا من أجل الإنسان، من أجل الأرض ومن أجل الجوع، حتى من أجل الأحلام قاتلنا».

وبرغم جرعة التشاؤم الكبيرة فإن النهاية تكشف عن أمل: فإن سوليداد ابنة الفلاح التى اختطفها المحامى ليستخدمها بعد أن سرق أرض الأب تلد ابنا سرعان ما يطالب به الفلاح، «يولد الآن رجل جديد، نعم الآن يولد» وهكذا فإن المؤلف ينطلق من خلال مسرح ملىء بهذه المسرحية الاجتماعية، فإنه يؤكد أنه مسرح «نيكاراجوى» قدم لنا نيكاراجوا الفلاحين النابضة».

من خلال مشاركته فى تنشيط المسرح النيكاراجوى قام ألبيرتو اردونييث أرجوييو (١٩١٣) بعرض «عروس تولا» (١٩٣٩) التى كانت تعتبر أفضل كوميديا بعد «الجويجوينسى»، وفعلا فقد استغل موضوعاً شعبياً ليقدم عملا وطنياً عميق المغزى، وهو ما تعكسه الشخصيات النسائية (الأكثر تحديداً) فى أحاديثهن وعاداتهن ومعتقداتهن. لذلك فإن هذا العمل الأصيل لا يمكن مقارنته إلا برواية «كوزمابا Cosmapa» (١٩٤٤)، لخوسيه رامون Jose Ramon، وهذا يعنى أن هذه الرواية تقابل هذه المسرحية فى المسرح.

وعروس تولا تتوافق فيها أفضل العناصر الشعبية فى البلاد مكونة - كما فى رواية رامون - مصدراً ثرياً للاعتراف بنفسيتنا الجمعية «الخبث النيكاراجوى»، السهولة التى يكذب بها، انحيازه للنميمة، خوفه من المجهول، احترامه لرجل الدين، تعبيراته وإشاراته المبالغ فيها، اندفاعه ولامبالاته اللذان يتخذان شكلا طبيعيا واعتياديا. حتى إن النقد الذى كتب عنها كان يعتبر من أفضل ما كتب.

وكان المؤلف الذى أمسك بكل أحداث النص قد استطاع أن يرسم شخصياته المتعددة متمثلا جميع الأنماط المجتمعية: السيد خوان (الابن أكبر تاجر فى القرية) وعروسه التى تنتمى إلى الطبقة الرفيعة وتريجينيا والخادمة من الطبقات الشعبية، هذا من ناحية الشخصيات الرئيسية التى تكون الموضوع، فبعد العلاقة الجنسية مع ترجينيا فإن السيد خوان يقرر الزواج من عروسه فيعرض على القروية الساذجة مالا، إلا أنها تطلب النصيحة من الخادمة التى تجيبها كالصديقة التى تنتقم بالاعتراف للسيد خوان بمغامرة كاذبة لعروسه وباللجوء إلى القدرات الخارقة لدن اسيرابيا، الساحرة.

ومحاورات الشخصيات التى تعتبر الخادمة أقواها وأكثرها حيوية يترك المؤلف أوردونييث أرجوييو للقارئ حرية تفسير كيفية الوصول إلى الحل. فالسيد خوان يغادرا لكنيسة التى قرر الزواج فيها ويهرب على الحصان مع ترجينيا، لكن يبدو واضحًا أنه فعل ذلك لأنه شك فى عذرية عروسه، ولضعفه أمام ألم ترجينيا وبسبب قوة الساحرة الخارقة، وبفضل لينه بعد التفكير فى أحداث الساعة الأخيرة، إلا أن المسرحية التى لا تخلو من تأثيرات مسرحية «عرس الدم Bodas de sangre» تستطيع أن تسيطر أحداثها بما لا يدع مجالا للشك، فتحول الأسطورة العالمية أو «الموضوع» إلى نقطة انطلاق.

سنوات الأربعينيات:

تم نشر مسرحية «عرس تولا» فى مطلع الأربعينيات، وبنشرها انتهت الدفعة التجديدية للمسرح النيكاراجوى الحديث.

إلا أنه قبل سنة واحدة من إعدادها، أى عام ١٩٣٨ حدث فى غرناطة اللقاء الذى أطلقوا عليه «السهرة الزرقاء La Velada Azul»، وذلك بمناسبة مرور خمسين عاما على أول عمل لروبين داريو، وكانت المعلمة كارميلا نوجيرا Carmela Noguera قد قامت بتنظيم هذا اللقاء فى المدرسة التى كانت تديرها، وكان اللقاء حدثاً مذهلا فكانت نهاية عظيمة لتلك الفترة التى شهدت تكوين مؤلفين وممثلين مسرحين، وبالفعل فقد كان أكثر الشخصيات التى ألقت كلماتها كانت قد برزت خلال فترة الأربعينيات كشخصيات

بارزة فى الإذاعة والمسرح وفيما بعد فى التليفزيون.

من بينهم مارتين برنارد Martin Bernard تلميذ مدرسة غرناطة القديم. كما كانت تسمى هذه المدرسة التى كانت تديرها الآنسة نوجيرا. وكان هناك أيضا إنريكى فرنانديث موراليس (١٩١٨ - ١٩٨٢) ذلك الشاعر والكاتب الذى سرعان مابدأ تياراً إبداعيا: المسرح المحلى التاريخى. القائم على إعادة خلق الأحداث المؤثرة فى الذاكرة الجمعية للمدينة، حيث كتب موراليس أعمالا مثل: «طفلة النهر La ninia del rio» (التى انتهى عرضها فى ٤ من أكتوبر ١٩٤٣) وهى مسرحية تنتمى إلى الكولونيالية ذات ثلاثة الفصول، و«معجزة غرناطة El milagro de Granada» (١٩٥٤) العرض الشعبى فى أربعة فصول، ثم «منتقم لاكونتشا El vengador de la Concha» (١٩٦٢)، التى تعتبر مسرحية مضادة للأسطورة وتم تقديمها فى ثلاثة فصول.

ومن الأعمال التى تأثرت بلوركا كانت المسرحية الشعرية «طفلة النهر» التى تبرز بطولة الفتاة الإسبانية رافائيلا إيريرا التى دافعت عن قلعة العذراء - فى نهر سان خوان، نيكاراجوا - ضد الإنجليز وذلك عام ١٧٦٢. ومن ناحية أخرى فإن «معجزة غرناطة» التى تمت كتابتها كلها تقريبا من الأشعار فى بحر الثمانى المقطع، تعرض لموضوع ظهور ونقل حارسة المدينة ففى الفصل الأول والثانى يتنامى الحدث من خلال حوار بين غسالات على حافة نهر جران لاجو ثم يأتى الحل فى الفصل الرابع من خلال حفل على شرف السيدة العذراء وملخص للس مارخيل دى خيسوس، إنها مسرحية ذات مذاق شعبى احتفالى والشخصيات مرسومة بشكل جيد، ومن خلال لقطات سريعة تعيد تكوين الماضى بكل حذافيره.

أما «منتقم لاكونتشا» التى تكمل الثلاثية فإنها تتناول البطل «سان خاثينتو» (المعركة التى يهزم فيها النيكاراجويون عام ١٩٥٦ التوسع الفيلوسترى) ويتناول أحد فصولها الحرب الوطنية ضد الغزو الذى قاده وليم ووكر، أن الجهود الثلاثة التى بذلها فرنانديث موراليس فإنها كانت أكثر أدبية منها مسرحية إلا أن الأخيرة منها وصلت إلى العرض على مسرح جونثالث فى غرناطة فى شهر نوفمبر ١٩٦٢.

لكن لنعد سنوات الأربعينيات لنتأكد أن مسرحية «عروس تولا» كإبداع لم تتفوق عليها مسرحية أخرى خلال ذلك العقد، فالعروض القليلة التى وصلت أنباؤها إلينا كانت تسير على الخط التقليدى الذى تخطته وكانت تنقص تلك العروض الجودة الكافية، إلا أن بعض النصوص لقيت نجاحاً جماهيرياً نسبيًا، وهنا نشير إلى عملين دراميين للكاتب جراتوس هالفترميير Gratus Halftermeyer وهما «السقالة El andamio» التى افتتحت فى ماناجوا فى ١١ من يوليو عام ١٩٤٠، والتى قدمتها فرقة انكنتو دى باكو جارثيا، وأعيد عرضها فى أيام ١٣، ٣٠ من الشهر نفسه ومسرحية «سرطان اجتماعى Cancer social» التى قدمتها الفرقة نفسها على المسرح البلدى لمدينة ليون فى ٢١ من سبتمبر عام ١٩٤١، كلا العملين أمكن لحسن الحظ طبعهما فى كتيب.

لم تحظ مسرحيات أخرى بما حظى به هذان العملان، فهناك أعمال مارثيال ريوس خيريث Marcial Rios Jerez، (مارتا Marta وانتصار البراءة El triunfo de la inocencia وحب جانبى Amor filial) وهى عبارة عن نصوص وعظية تدغدغ الأحاسيس وكوميديات أرتورو ثيرنا (السيدة برودونثيا تنتمى الى النسوية Dona Prudencia es feminista وسهرة البريد La tertulia de Correos) التى تجرى فى مناخ ريفى احتفالى، ونص «كل طائر إلى شجرة زيتونه Cada mochuelo a su olivo» التى كتبها اليخاندرو بيجا بولانيوس Alejandro vega Bolanos التى تسير على الخط المشار إليه سابقًا، أو الهجاء الذى وجهه طلاب الجامعات إلى الزعيم الفاشل لورينثو جيريرو - مرشح الحزب الليبرالى الفاشل فى انتخابات عام ١٩٤٧ - خلال سنة الانتخابات والتى جرى عرضها فى مسرح جونثالث بمدينة غرناطة بمشاركة أرماندو أوربينا فاثكيث وجونثالو راميريث موراليس ولكن لم يتم إعادة عرضها بسبب قرار المنع البوليسى.

من ناحية أخرى فإن الأخوة ألفونسو وروبيرتو نافاس آرنا Alfonso y Roberto Navas Aransa فى ليون وأدان كاستيو Adan Castillo فى غرناطة كانوا من أكثر المعجبين بخاثينتو بينابينتى تحمسًا فى نيكاراجوا، الأولان كانا يتمتعان بامتلاك بعض عناصر النشاط المسرحى فى مدينتهم فقام بعرض «الكريهة» على مسرح جونثالث، إلا أنهما لم يستطيعا تكوين فرقة مهمة كما فعل الآخر، فهو علاوة على أنه لعب دور سباستيانو بنجاح ملحوظ فى مسرحية «الفلاحون يسيرون فى الطرقات» منذ عام ١٩٣٧ إلا أنه اتبع خطوات باكو جارثيا عندما كون فرقة «كوميديا ديل آرتى» والتى كتب عن بداياتها روبيير بلين تلميذ كاستيو نفسه، «تحولت مسرحية «قلوب من حجر Corazones de piedra» الأولى التى قدمتها فرقة كوميديا ديل آرتى فى مدن نيكاراجوا المهمة، وحققت نجاحًا كبيرا، ففى السلفادور برزت الممثلة النيكاراجوية كارمن مارتينيث (...) وأيضًا برز كل من جاربى ريباس وتيتينا ليال وآخرون لا نذكر أسماءهم، فتيتينا ليال - الوريثة الفنية لفرقة بلين - كانت ممثلة تحرك جمهور أمريكا بأدائها الرائع، سواء فى الإنشاد أو فى المسرح أو فى السينما.

للانتهاء من عقد الأربعينيات من المفيد الإشارة هنا إلى أنشطة مراكز التعليم الثانوى، ليس فقط لأنها استمرت فى تقديم السهرات الاستعراضية، بل لأنها كانت تقدم من وقت لآخر بعض العروض الجديدة، كما كان الحال بالنسبة لـ«مدرسة وسط أمريكا» فى غرناطة، حيث جرى فى بدايات عام ١٩٤٣ - أثناء الاحتفال بتخريج طلاب الثانوية - تقديم عرض معد من أعمال الفترة الطليعية، حيث قدموا «مصرع يوليوس قيصر» من خلال قراءة بروتوس ومارك أنطونيو، فى مسرحية من فصل واحد - عن ترجمة لويس استرانا مارين لمسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير - ومن إخراج خوسيه كورونيل.

وهنا يمكننا أن نؤكد أن تطور النشاط المسرحى فى نيكاراجوا طوال النصف الأول من القرن العشرين يمكن تلخيصه فى أنه كان تقليداً مسرحياً، برغم عدم تمكنه جيداً وعدم تواصله وما شابه من صعود وهبوط، إلا أنه يعتبر تقليداً مسرحياً برغم كل شيء. ■

تصحيح على تصحيح

بيومي قنديل

عـمـلا بحـرية الرأى ، تنشـر «القـاهرة»، هنا، ردًا للكاتب بيومى قنديل ، حـول مـا يراه تعديًا على مقاله المنشور فى العدد ١٦٣ يونية ١٩٩٦ والموسـوم بـ «بين مسـمى الفصحى ومسمى العامية» .

وتأتى سماحة «القاهرة» بنشر هذا الرد الملىء بالمغالطات متمشية مع اعتمادها مبدأ الحوار المفيد. والمجلة من جانبها تسجل بعض الملحوظات على هذا الرد المنشور:

- أولا: فيما يخص التغييرات التى طرأت على مقال الكاتب فهذا أمر متعارف عليه وسط المطبوعات الصحافية والفكرية، أمر يخص الاتساق الضرورى المميز لكل مطبوعة والمتجلى فى «المانشيت» و «العنوان» و «طريقة الصف» ... إلى آخره.

- ثانيًا : يخطىء الأستاذ بيومى فى حق اللغة العربية أخطاءً فادحة لا غفران لها من قبيل ، «التى لا تثمر لا رطب ولا صبص» [ص٥ - سطر٢٧ من الأصل] وصحتها : «التى لا تثمر لا رطبًا ولا صبصًا» ، و«ولكننا لا نجد سوى ١٧مثال» [ص٨ - سطرا] وصحتها: «ولكننا لا نجد سوى ١٧ مثالا» ، «ولايكون أصل هذه اللاحقة ش مرتبط» [ص٨ سطر٢٢] وصحتها «ولايكون أصل هذه اللاحقة ش مرتبطًا» ، «إلى النتيجة التى تقول أن...» [ص٨ - سطر٢٤] وصحتها : «التى تقول إن....» .

إلى غير ذلك من الأخطاء الأولية التى عالجها التحرير والتزم بها التصحيح من دون إشارة أو اتهام بالتقصير وجهته المجلة إلى كاتب المقال فهى مسائل اعتاد عليها المحررون والمصححون فى نتاج الكتّاب والمبدعين الذين ضعفت علاقتهم باللغة إلى حدٍ كبير.

التحرير

قام بينى وبين السادة المصححين ود متناقص باستمرار فكلما دفعتهم نواياهم الحسنة إلى «تصحيح» ما أكتب جانبهم التوفيق؛ إلا أنهم لا يتحملون مسئولية «بيضهم» الذى يبيضونه تاركين مسئولية أفعالهم على كاهلى وحدى أمام القراء الذين يحق لهم، والحالة هذه، أن يبتسموا فيما بينهم وبين أنفسهم للأخطاء اللغوية التى يقع فيها لغوى يزعم أنه كذلك.

١ - كتبت فى صدر مقالى، حول اللغة المصرية الحديثة، فى العدد السابق عنوانًا فرعيًا يقول: بين ما يسمى بالعامية وما يسمى بالفصحى، فإذا بهذا العنوان يخرج للقراء على هذا الغريب: بين مسمى العامية ومسمى الفصحى، وهكذا تخيل السيد المصحح أنه صحح خطأ وانسل دون أن يسأل أحدًا لا جزاء ولا شكرًا (وأرجو أن يصحح أحد شكرًا إلى شكورًا)، غير أن سيادته أوضح بذلك أنه لا يدرك بعد الفرق بين الاسم والمسمى. والأنكت أن يحملنى مسئولية عدم إدراكه. وأود أن أنهى إلى سيادته أن الحيوان الذى يسير على أربع ويزأر فى الغابات ويولول من الجوع فى حديقة الحيوانات بالجيزة هو مسمى أما (الأسد) فهو اسمه، وبناء عليه فتلك التى «نكتسبها» عن أهلنا ونحلم بها أحلامنا، وتلك التى «نتعلمها» فى دور العلم ويصححها لنا، مهما أوغلنا فى التعليم مصححون هما مسمّيان أما اسماهما فهما «العامية» و«الفصحى» لدى اللغويين الأكاديميين المعاصرين فى مصر، وفى عبارة واحدة تفضل سيادة المصحح هنا فخطأ صوابًا عوضًا عن أن يصوّب خطأً.

٢ - خطأ فصوّب سيادة المصحح عبارة خمسة نسوان «التى وردت فى ثنايا المقال إلى خمسة نساء. والحقيقة أن تلك كانت عبارة عالم المصريات الكبير «فيرنر فيسكل» ولم تكن لغتى ولا ترجمتى ولو رأيت فيها خطأ من جانبه لأثبتها كما هى بخطئها ثم أبديت وجهة نظرى التى تنشد التصحيح فى الهامش. فهذه هى قواعد الأمانة العلمية كيلا يبدو الأمر وكأنه عبث مشفوع بحسن النوايا وحده. ولكننا إذا رجعنا إلى قاموس معتمد كالمنجد لوجدنا أن نسوان لغة عربية فصحى، مثلها فى ذلك مثل نساء ونسوة إلخ المنجد طبعة ١٩٢٣ .

والظاهر (وأرجو ألا يصححها أحد إلى (والجلى) أن تدنى شأن نسوان وارتفاع مقام نساء لدى سيادة المصحح كامنان فى أن الثانية (نساء) أبعد عن اللغة العامية المنحطة

ولكننى كنت أتمنى على سيادة المصحح أن يتحامل على نفسه ويترك العبارة كما هى أو بين قوسين حتى يتحمل كاتبها مسئوليته عنها، خصوصاً وأن الكاتب «فيسيكل» عالم وليس تلميذاً فى إحدى المدارس الحكومية الآيلة للسقوط!

٣ ـ خطأ فصوّب سيادة المصحح كافة العبارات التى ألحقت فيها الباء بالمأخوذ لا المتروك مع فعل الاستبدال، وهو الأمر الذى لا أسهو عنه بل أعمد إليه عمداً كما قررت فى كتابى «حاضر الثقافة فى مصر» الصادر فى عام ١٩٩٠ م.

وتلك إحدى الظواهر اللغوية التى تأتى انعكاساً لحركة اللغة العربية من البنية التركيبية إلى التحليلية أى إلى اعتماد موضع الكلمة عوضاً عن أى تغيير يدخل عليها فى تحديد وظيفتها النحوية Syntatatical فى الجملة وعبارة: استبدلت البناو بالفيلو، على سبيل المثال أوضح من استبدلت بالبناو الفيلو.

٤ ـ أشار المحرر إلى أن الطريقة الاملائية التى كتبت بها قصة «ميريت آمون» الممهورة بتوقيع الأستاذ طلعت رضوان جديدة والحقيقة أننى التزمت هذه الكتابة فيما أدعوه باللغة المصرية الحديثة باستمرار منذ مجموعتى القصصية «ضم القمح ليلا» فى عام ١٩٨٨ وشرحت الأساس النظرى لهذه الكتابة فى كتابى المشار إليه سابقاً فى الفصل التاسع ص ٧٢. إذ أوضحت أنها تقوم على كتابة لغتنا المصرية الحديثة وفق معادلة صعبة: المورفيم صوتيًا قدر الإمكان والكلمة مورفيميًا قدر المستطاع، وذلك حتى لا نستمر نفهم كى نقرأ بدلا من أن نقرأ كى نفهم.

٥ ـ خطأ فصوّب سيادة المصحح كلمة «الاندهاش» إلى الدهش وأظن أن سيادته يريد «الدهشة» وسواء أكانت الكلمة الجديدة هذه أو تلك فإننى أرفض استخدام أى منهما بدلا من كلمة الاندهاش، وذلك لأن ظلال الدلالة مع الدهشة تشير أيضًا إلى الإعجاب، الأمر الذى يتضح فى قولنا: شئ مدهش. وظلال الدلالة تتغير باستمرار تمهيداً لتغير الدلالة ذاتها وقد دخل على كلمة «الدهشة» مثل هذا التغير فى لغتنا ولست ممن يقاومون التغير ولا أوافق أن يجبرنى أى مصحح على ذلك، وأعتقد أنه صار ضروريا أن يأتى التصحيح اللغوى فى الهامش حتى ينصرف المصحح إلى مطابقة ما كتبه الطابع على ما كتبه الكاتب وحسب. ■

السيرة الذاتية بين الشاعر وحياته العملية

شعبان يوسف

اقتصر النقاد ومؤرخو الأدب فى مصر على تلخيص حركة الشعر الحديث فى مصر على شاعر أو شاعرين فقط، متجاهلين أو متناسين بذلك كتلة كبيرة من الشعراء شاركوا بدرجات وكيفيات مختلفة فى تأسيس وتثبيت هذه الحركة الشعرية على مدى العقود الأربعة السابقة.

والذى يدقق فى الأمر لا يستطيع أن يلقى بعبء انتشار حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) فى مصر منذ الخمسينيات إلى الآن على كاهل هذا الشاعر أو ذاك فقط، بل كان فى نسيج هذه الحركة كثرة من الشعراء أسهموا فى تطوير هذا النوع من الشعر وإكسابه شرعية الوجود والاستمرار، والثبات، والتنوع، والتطور، والاختلاف.. أسهموا فى تثبيت حركة الشعر المصرى والعربى.. هذا التثبيت الذى أتاح للأجيال اللاحقة أن تطرح أفقًا جديداً لحركة الإبداع على مدى السنوات التالية.

ويبدو أن الإعلام بأشكاله كافة يلعب دوراً كبيراً فى تهميش بعض الشعراء، وإزاحتهم وبالتالى إزاحة إبداعهم وإبراز البعض الآخر، والتكريس له والتدشين للتجليات الإبداعية لهم، وتقديمها عبر كل وسائل الإعلام.

ولكيلا نكون مُغالين، فبالطبع هناك عناصر أخرى وأسباب يشارك بها الشاعر ذاته فى تهميش إبداعه، وتجنيب نفسه عن المشاركة الفعالة.. أحياناً تكون هذه الأسباب سفراً وهجرة إلى الخارج لسنوات طويلة فينزوى الشاعر بذلك، وينزوى إبداعه.. وأحيانًا الانشغال بغير الشعر.. السلك الوظيفى، أو الأكاديمى.. وأحياناً ثالثة يكون الشعر ذاته قليل القيمة أو باهتًا من ناحية المشاركة الإبداعية.

ودون مناقشة كافة هذه الأمور فهناك شعراء تجاهلتهم الحركة النقدية، وتجاهلت وغيّبت أدوارهم لأسباب عديدة ومختلفة، لحساب شعراء آخرين.... وعلى رأس هؤلاء الشعراء الذين غيبوا.. **كمال عمار، ومحمد مهران السيد، وعبد المنعم عواد يوسف، وحسن فتح الباب، وبدر توفيق**، وإذا أتى ذكرهم يأتى على سبيل الهامش.

ونستطيع أن ندرك مدى الخلل النقدى عندما نكتشف أن للشاعر حسن فتح

الباب ثلاثة عشر ديوانًا صدر أولها عام ١٩٥٧.. أى فى أوج الصراع المعروف بين أنصار الشعر العمودى، وشعراء قصيدة التفعيلة فى هذا الوقت، وعنوان هذا الديوان «من وحى بورسعيد».. وما زال الشاعر رغم تجاوزه السبعين من عمره يعطى بحيوية فائقة.. ونجد متابعاته النقدية هنا وهناك لكتابات شابة، وآخر دواوين الشاعر.. ديوان «سلة من محار» الذى صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٥ - ويقدم له الشاعر بمقدمة يتحدث فيها عن بعض تجربته الشعرية، ويثير بعض المسائل النقدية والفنية فى هذه المقدمة.

وللشاعر أيضًا مسرحية بعنوان «محاكمة الزائر الغريب» صدرت عام ١٩٩٤ عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.. غير مسرحيتين شعريتين تحت الطبع.. نوه عنهما الشاعر أكثر من مرة.

فضلا عن أن للشاعر أربعة كتب نقدية يودع فيها رؤاه النقدية، ويبسط فيها آراءه، وانطباعاته.

والجدير بالذكر أن الشاعر حصل على درجة الدكتوراه فى القانون، ومارس مهنة التدريس الجامعى لمدة تربو على عشر سنوات فى جامعة وهران بالجزائر.

ألا يحق لنا مع كل هذا الإنتاج الشعرى والنقدى دون مواكبة نقدية لهذه الآثار.. أن نقول: إن خللا نقديا يصيب حياتنا الثقافية.. لهذا كله تبدو أهمية شهادة الشاعر حسن فتح الباب التى أصدرها أخيرًا فى كتاب بعنوان «أسمى الوجوه بأسمائها»، وفيها يطلعنا الشاعر على أبرز أسرار الصراع الذى نشأ فى جوانحه بين مهنته القاسية والنافية لطبيعته التى تنطوى على مكونات رقيقة هى مكونات شاعر، وأديب.

على مدى ما يقرب من أربعمائة صفحة، موزعة بين ثمانية وخمسين فصلا، يؤرخ الشاعر حسن فتح الباب لهذا الصراع منذ أن ارتدى الزى البوليسى، هذا القفص الذى كان يضغط على ضلوع الشاعر.. كلما نهضت بهذه الضلوع أسباب القصيدة، فيكتم هذا القفص على أنفاس الشاعر أحيانًا، ويكمم فمه أحيانًا أخرى، ويؤدى به إلى بعض التهلكة فى أحيان ثالثة.

ويستغرق الشاعر فى سرد سيرته الشعرية، وطرح المفارقات التى تعرض لها عبر أربعة عقود، تمتلئ نفسه بالمرارة من تجاهل النقاد، ومن قسوة الوظيفة، ومن طغيان الرؤساء، وتشتته بين أنحاء البلاد لممارسة المهنة، ولعل هذه العناصر، وغيرها من الأسباب قد أنطقت الشاعر بما يتناسب مع هذه الأسباب التى كانت دافعًا للكتابة.. وجعلته مصرًا على الغناء وسط كل هذه الحروب الصغيرة، والتى كانت بالتالى تنهب وقت وطاقة وأعصاب الشاعر.

وتبدأ رحلة شاعرنا منذ أن بدأ العمل فى عالم الريف معاونًا للإدارة ثم ضابطًا للشرطة عام ١٩٥٥.. يختال فى زى كان له حضوره.

ومنذ أن عمل بالريف المصرى منقولا بشكل اضطرارى إلى قرية تهيمن على مقدراتها طغمة فاسدة يقف على رأسها العمدة، وشيخ الخفر النظامى، والبلوكامين (أى المساعد الرئيسى لضابط الشرطة)، وتفرض هذه الطغمة أنواعًا من العلاقات والنظم التى تحرص على إبقاء كل ما فى القرية تحت تصرفهم، وتحت إمرتهم فى أى وقت، حتى الضابط نفسه والقائم بحفظ الأمن والنظام يندرج تحت هيمنة هذه الطغمة بأشكال مختلفة.. هذه الأشكال التى تتنوع مرة بالرشوة، ومرة بالمصادقة، ومرة بالتهديد.. هذه الأشكال التى راح قلب الشاعر وضميره يقاومان مرة بسلطة الضابط.. فإذا لم يستطع، انفجرت من جوانحه مياه القصيدة.. صارخًا شعرًا:

«لا تزحم الطريق بالخطى
خطاك ظل طارق كئيب..!!
وكلما مضيت هاربًا من الصدى
لم أنج من عيونهم تطوق الطريق
وألف وجه.. ألف عين
تقول: يا غريب
لا تزحم الطريق بالخطى
يا أيها الغريب» ص ٩٥

وربما كان شاعرنا يحاول أن يبحث عن علاقة بين الضابط كمنظم وحافظ لعلاقات آمنة وسوية لإرساء قواعد العدل فى الأماكن التى حل بها وعمل فيها.. وبين الشاعر الذى يبحث دائمًا عن إقامة ونشدان هذا العدل فى الأرض، ويغنى له.. ويحشده فى قصائد، ويرصد تأملاته، وشجونه، وأحزانه، وأفراحه.. وكل ما يتعلق برغبة الشاعر ووجدانه.

ورغم أن الشاعر كان يحاول أن يتعايش مع الضابط أو يجبذه، أو يستقطبه.. كان الضابط يقهر، ويراوغ، ويصارع، ويفلت، ويترك الشاعر عاريًا تحت سياط الواقع المؤلم، وكلما تقدمت الأحداث وتطورت، ازدادت شراسة الصراع وضراوته.. فالضابط مهنة لا تقبل حلولا.. والشاعر صرخة مفتوحة على هوة المستحيل... الضابط يقسو، والشاعر يلين.. الضابط يحافظ على النظام الثابت، ويؤسس لاستمراره، ويحمى أركانه.. والشاعر يثور على هذا النظام، وهذه البيئة، ويعمل على تفكيكها، وتجاوزها، ويهدد أمنها، الضابط ينسحب لحساب الماضى.. وميراثه.. والشاعر يستشرف عوالم المستقبل.

ورغم ذلك لا يطرب شاعرنا الثائر بقوانين الضابط (المفترسة) فيحاول أن يكتشف خيطًا ليربط الاثنين، وهكذا تدور حياة الشاعر فى هذا المعترك الأليم.. فيواجه أحداثًا تعرضه لدرجات متفاوتة من الأذى، من قبل رؤسائه.. ويحكى الشاعر حكاية عن حضوره إحدى الأمسيات الشعرية فى قاعة تدعى «قاعة فوكس»، وقدمه فيها الشاعر الراحل عبد الرحمن الخميسى، وقرأ فيها الشاعر إحدى مآثره وهى قصيدة تحمل عنوان «ضابط فى القرية».. إلا أن شرطيًا سريًا من إدارة المباحث العامة كان بين الصفوف، فأبلغ الإدارة التى يتبعها الشاعر.. فلم يكن من الإدارة إلا أن تفتح ملفًا للشاعر وتكيل عليه كمية من التهم، وتأخذ عليه استخدامه كلمات ترى أنها محظورة فتدخلها فى الدائرة الحمراء.. هذه الكلمات مثل: الكادحين - الفتاة - الثورة الشعبية.. وغيرها من المترادفات التى تؤدى إلى هذه المعانى أو توحى بها.

وتصبح هذه الحكاية بالنسبة للشاعر ظلا دائمًا يلاحقه أينما حل.. وحيثما كان.. ويدور بين الشاعر والمحقق حوار من أصعب الحوارات الذى يثبته الشاعر كاملا فى مذكراته ويروى الشاعر حادثة أخرى كانت سببًا فى نيله بعض الأذى، وهى نشره قصيدة فى مجلة «الكاتب» المصرية التى كان

يرأس تحريرها - أحمد عباس صالح - فتجر عليه وبالا غير قليل.. ومرة أخرى يستدعى المحقق الشاعر فيدور حوار آخر.. حول المجلة ... وحول القصيدة ... خاصة أنها تحمل عنوانا أثار حفيظة المحقق.. وكان هذا العنوان «أغنية إلى جاجارين» ويتضح من الحوار أو التحقيق مدى المراوغة التى واجهها الشاعر تجاه المحقق.. والطريف أن الشاعر لا يكل ولا يمل فى الدفاع عن وجهة نظره، وتقديم أدلة للمحقق عن نبل توجهه، وسلامة نواياه... فلما يعجز المحقق عن إثبات إدانة الشاعر بسبب نشره فى مجلة ذات ميول لا تتفق مع اتجاهات الحكومة (من وجهة نظر المحقق) ... أو بسبب عنوان القصيدة... فيلجأ إلى حيلٍ أخرى لمحاولة إثبات أى إدانة للشاعر... واقتطف فقرة من هذه المحاورة الطريفة بين المحقق والشاعر... يقول المحقق: (لندع العنوان جانبًا، ولننظر فى المضمون، فهو يعكس اتجاهاً ماركسيًا واضحًا وإلا فكيف تفسر معنى قولك فى مطلع القصيدة: «يا طيراً حطّ على شجرة الغيب، إذا لم يكن هو الإلحاد؟.. أجبت «إن الغيب هنا مجاز والمقصود هو تخطى قانون الجاذبية الأرضية، وتلك مسألة تدخل فى باب العلم ولاعلاقة لها بالدين، وضربت له مثلا بالعبارة التى قالها الحلاج هذا المتصوف الإسلامى المشهور، مافى الجبة غير الله، وهو يعنى بها وحدة الوجود.. ولكن أهل التزمت اتهموه بالإلحاد، واستعدوا عليه السلطة، فقتل وصلب ظلماً. ويظل الشاعر يقدم أدلة وتفسيرات لموقفه النبيل، ويلاحقه المحقق بالأسئلة الخبيثة والمغرضة ليستدل بها على نزعة إلحادية تكمن فى القصيدة المنشورة. ص٣٥١، ص٣٥٢.

وإذا كان الشاعر قد عانى، وناله الأذى من زملاء المهنة.. فقد عانى أيضاً.. وأوذى من رفاق دربه.. الشعراء، والنقاد.. فالشعراء عزلوه.. والنقاد تجاهلوه.. إلا بعض الرفاق الأصدقاء مثل صديقه (أحمد لطفى) الذى كتب عنه.. وصديقه الشاعر محمد البخارى الذى تعرف إليه مصادفة.

وباستثناء الناقد الراحل محمد مندور.. فلم يلتفت أحد إلى مسيرة هذا الشاعر.. ولا إلى شعره .. تحت سطوة الإعلام، وفى غمرة الألوان الزاهية التى يندهش أمامها النقاد تختفى الخطوط الأصيلة والمحفورة فى قلب الظاهرة.

وربما يكون انغماس الشاعر فى قسوة الصراع أضاع عليه فى فترة صعوده.. الإعلان عن نفسه عبر الواجهات السياسية التى كانت مزدهرة فى هذا الحين.

ورغم أن الصراع الحاد قد أنتج هذه العزلة، وهذا التجاهل إلا أن ذلك كان يعتبر دافعاً قوياً بالنسبة لشاعرنا الكتابة والتواصل ومنحه نوعًا من الإحساس بالجدوى العظمى للإبداع الشعرى وسط كل هذه الهزائل والممارسات اللاإنسانية.

فدائمًا ما نجد الشاعر يغنى لأبطال مجهولين.. مغمورين.. لكنهم هم أبطال الحياة الحقيقيون.. فهذا «متولى» الذى غدر به الزمن، ورمى أولاده فى دروب الحياة التعسة، وهذا الصياد الذى يستيقظ صباحًا لنيل رزقه.

ومن أجمل ما غنى الشاعر.. قصيدة بعنوان «المقرئ الصغير» الذى كان يشاهده الشاعر فى الصباحات «صبيًا مكفوف البصر.. أسمر الوجه نحيلاً كنواة البلح... يلوح بجلبابه الكاكى، وهو يركب حافلة مزدحمة وعندما تغدو الحافلة على مشارف البلدة التى يعقبها البندر.. حتى إذا توقفت... تشبثت يداه الصغيرتان بالباب، وبأيدى الصاعدين أو الهابطين من الركاب فيعيدوه على الدخول، وتتفجر قريحة الشاعر :

(كل صباح ألتقى بطلعته
كالظل تحت خيمة الغروب
كالعود فى بيادر الحصاد
يطل بالجبين.. يضمر الحنين
ويرشق الطريق
لكن بلا عيون
وتقلع السكون خطوته
والقرية العذراء تسمع الخطى
ولا ترى العيون
وينشر الضياء كالأمطار
يفيض فى مشارف الآفاق
من ليل قريتى الطويل
بلا عيون) ص١٠٣.

ويعزف الشاعر على قيثارته لأبناء القرية الصيادين، هؤلاء البشر الذين عركتهم قسوة الحياة :

(لا تهبط أرض الجسر
لا تهبط
ما أشقى صياداً ألقى الشبكة
فى بركة دم
وتولى والصيد وفير
لكن الشبكة تنزف)

وقلما توجد قصائد عند حسن فتح الباب لا تجد جذوراً لها فى الواقع المعاش والمرئى، والملموس.. عبارة عن حكاية وقعت له أو أمامه... أو حدث جلل قد ألم به.. فسارع إلى إبداعه شعراً... أو عن شخص قد حاق به ظلم فنهض مدافعاً عنه.. أو استثاره شعوره.. أو مكان نزل به وعاش فيه وخالط أهله فهيج قريحته... وللأماكن فى شعر حسن فتح الباب حديث يطول.

والشاعر عندما يتحدث عن ولادة القصيدة لديه، لا يعزو هذه الولادة لأول احتكاك أو ملامسة الشاعر للحدث.. بل يظل الحدث كامناً ومختزناً فى مسارب شعور الشاعر، ويظل هذا الحدث يفعل فعله ويصنع خطوطه إلى أن يأتى حدث آخر.. ربما يكون حدثاً قليل الشأن، ولكنه يتعلق بالحدث الأول، فيفجر كل هذه الخطوط، وهذا ما حدث للشاعر فى معظم قصائده.

ويسترسل الشاعر فى سرد وقائع سيرته الذاتية دون أن يصفها فى براويز بطولية، أو يدّعى بأنها سيرة استثنائية، ولاينسب لنفسه عبقرية فذة.. بل إنه يرسل وقائع حياته فى يسر شديد، وتواضع جم.. هذا التواضع الذى يليق بشاعر يصرُّ على احترام ذاته حتى آخر المطاف.. يقول حسن فتح الباب عن هذه السيرة فى مستهل كتابه: (أعلم أن مسيرة حياتي عادية.. رغم تحولاتها بين الانتصارات والانكسارات .. بين المسرات القليلة والمعاناة الطويلة، من القاع حتى الأفق، من الحفر فى الصخر بالأظافر حتى القبض على الجمر، منذ أن بذرنى أبى وأمى فى إحدى حوارى القاهرة حتى وجدت نفسى فى زى ضابط الشرطة الذى لم يذهب خيالى

يوماً إليه) . ص٩ . ورغم أن هذا التقديم المتواضع إلا أننا نجد في الصراع الناشئ بين مهنة الضابط، وقوانينه، وصرامته، وبين أحلام الشاعر، وهواجسه، ونزوعه إلى تحطيم الناموس الثابت للقوانين، ورقته، ولينه.. نجد صراعاً شديد المراس، وقوى المعاني.. يكاد يقهر الشاعر ذاته.. وليس قريحته فقط.

والتناقض الرئيسي هو أن الضابط يضع كل أموره خارج أحداث الناس.. حتى يستطيع أن يسيطر عليها.. ويحكمها.. ويتحكم فيها.. وعليه أن يجرد ذاته من أي مشاعر.. أو تعاطف مع الحالات التي يتعامل معها.. بينما نجد الشاعر ينغمس بكل جوارحه في دخائل وخصوصيات البشر، ولا يستطيع أن يمنع نفسه من الجنوح المبالغ فيه في تمييزه لهؤلاء البشر، وهكذا تتجلى لنا قصائد شاعرنا المتواترة التي ترصد تأملاته ومواقفه وأحاسيسه، وخلجاته.. هذه القصائد التي يحاول فيها أن يثور على الواقع مستشرفاً، ومبشراً بواقع أفضل، وأرق، وأعذب:

(مدينتي

يا راية الأجيال يا أنشودة الحياة

يا جنتي .

رمى بي المطاف بين أعين العتاة

ورحلة الشباب في حماك لم تطل

وما خبا الحنين في دمي ولم تزل..

.. أنفاسي الحراء تستحث عودتي

فذاك مدمعي الحصي يا مدينتي

فذاك لوعتي) ص ٢١٩ .

وسيرة شاعرنا تبدو لنا شديدة الاشتباك والتورط في الحياة العامة.. والسياسية والوطنية بشكل كبير.. فالشاعر لا يخفي جنوحه وميله وانضمامه إلى الفريق الذي يناصر الزعيم الراحل جمال عبد الناصر.. ولذلك أفرد ديواناً عنه بعنوان (فارس الأمل).. ويسهب الشاعر في وصف وشرح موقفه إزاء عبد الناصر.. وسلطته، وتجليات هذه السلطة في كافة مناحيها.. فيفرد بعض الفصول للحديث عن ذلك.. مثل فصل بعنوان (فارس الأمل، وعبد الناصر بين الحقيقة والأسطورة، والوداع الأخير لعبد الناصر، والسلطة والثورة).. ويرثيه بكلمات لا تستطيع أن تمنع إعجابك بها:

(دقت الساعة تمي السادسة

والرياح انفجرت.. والطرقات

صرصرت..

مازلت تبكي؟

لم تبكي؟ قلب مصر لا يدق؟

خمدت كل البروق

والأساطير كأوراق الشفق

تتمادى ثم ترتد حرائق

وحقائق..) ص ٣١٥ .

ورغم أن القارئ - مثلي - يجد مبالغة شديدة، ونقاط اختلاف حادة مع الشاعر في تبريره العاطفي لمواقف سلطة يوليو.. إلا أنه لا يستطيع إلا أن يتعاطف مع الشاعر في صدقه وانتمائه إلى هذه الحقبة التي جسدت الحلم القومي لهذه الأمة.. هذا الحلم الذي حاول أن ينهض بكل مقومات القرن العشرين.. إلا أن الطعنات كانت بليغة.. والممارسات إلى حد بعيد كانت ضالة.. ولكننا نجد هذا الشاعر يقف صلباً إلى آخر الحلم مشرئباً.. ومنتظراً فارس الأمل الذي سيعود حتماً في أشكال متعددة.

ومن الطبيعي أن ينشأ خلاف بيننا... فهو شاعر قد رأى وعاش في ظل شعارات هذه السلطة وبعض انتصاراتها.. التي تحققت في مؤتمر باندونج ١٩٥٥ أو في تأميم القناة... أو في مشروع السد العالي... أو فيما حلمت هذه السلطة في تحقيقه من عدالة اجتماعية عن طريق تذويب الصراع الطبقي.. كما ادعت.. هذه السلطة آنذاك.. وربما لم ير الشاعر أن هذه السلطة مارست قدراً من التضليل لتأميم هذا الصراع الطبقي لحسابها وحساب الطبقة البورجوازية البيروقراطية.. وقد وجدت هذه السلطة فريقاً من المثقفين يعدد الشروح والمبررات والقوانين التي جمدت هذا الصراع في ثلاجة السلطة والتي استعانت بالمعتقلات والسجون مرة.. والمبادئ المضللة مرة أخرى..

من الطبيعي أن ينشأ هذا الخلاف بين شاعر - صاحب المذكرات - الذي ينتمي إلى حلم الخمسينيات والستينيات.. وبين شاعر - مثلي - لم ير إلا انكسارات هذه الأحلام.. وخيباتها المتكررة، ونتائجها الوخيمة التي نعيشها إلى الآن بداية من مصادرة الديمقراطية وكارثة ١٩٦٧ .. والامتداد الطبيعي الذي حدث بعد وفاة جمال عبدالناصر.. والصلح مع إسرائيل فيما بعد..

بالطبع لا أود أن أدخل مناظرة مع الشاعر حسن فتح الباب الذي أتاح لنا معرفة قدر من رؤيته نتمنى أن يستكملها طارحاً كافة أركان وجهة نظره ومفهومه عن الشعر.. وغيره..

مذكرات حسن فتح الباب منغمسة انغماساً بعيد المدى مع أحداث الحقبة التي عاشها.. مما يجعلها إضافة إلى مذكرات أبناء هذا العصر الكبار.. وبالطبع هي تثير نقاطاً تحتاج إلى مناقشة مستفيضة لسنا مؤهلين لها الآن في مجال هذا العرض... وككل مذكرات أبناء هذا العصر أيضاً.. تعرض هذه المذكرات لوقائع وأحداث إلا أن هذه المذكرات لاتدعى نبوة، ولا تنسب لنفسها الكمال.. ولولا بعض التعجل في إرسال بعض المعلومات على الشاعر مثل.. ذكره رواية بعنوان «مائة عام من الحنين» لجارثيا ماركيز.. وأظن أن الشاعر يخلط بين رواية رشيد بوجدرة «ألف عام من الحنين»، ورواية ماركيز «مائة عام من العزلة».. وفي موضع آخر يخلط بين أحمد نبيل الهلالي اليساري المعروف.. ووالده نجيب الهلالي... رئيس الوزراء الأسبق.. هذا من ناحية المعلومات التي تسرع شاعرنا في إرسالها..

أما من ناحية الطابع العام للمذكرات.. فقد حرمنا الشاعر من البوح الذاتي الذي يتناول فيه حياته الخاصة، وأعتقد أن الضابط كان يمارس هيمنته على الشاعر.. وأخشى أن يكون الضابط قد أملى بعضاً من هذه السيرة على الشاعر.. وسلط إرادته على بعض أحداث هذه المذكرات.. إلا أن الشاعر كثيراً ما كان يفلت.. وكثيراً ما كان يضع مخرازاً كبيراً في عين الضابط.. ولم تخل هذه المذكرات من سردها شعراً.. بتفاعيل، وإيقاعات، وصور جميلة.. قلما نجدها في مذكرات أخرى. ■

مرحبا بالعامية المصرية ولكن .. ليست لغة جديدة

صلاح الدين محسن

قلبا لست من المتعصبين للعامية المصرية، لست ضدها، فكيف أكون ضد بيرم التونسى - فنان الشعب - ..؟! أو ضد بديع خيرى مؤلف معظم روائع الفنان الخالد سيد درويش..، وكيف أكون ضد صلاح جاهين أو أحمد فؤاد نجم؟!

لا يمكننى أن أكون ضد هؤلاء، أى لا يمكننى أن أكون ضد الشعب، ضد وسيلة التفاهم التى أتفاهم بها مع أهلى وأولادى وجيرانى وأصدقائى.. إلخ.

أما المبالغة إلى حد القول بأنها لغة جديدة.. فهذا ما لا أميل إليه ولا أجد فى نفسى القدرة على مساندته، وإنما الصواب فى رأيى فى قضية العامية المصرية هو: أنها أقرب جدا إلى أن تكون اللهجة العامية للمصريين، والتى يتحدثون بها اللغة العربية.. وليس المصريون وحدهم هم الذين صنعوا لهم لهجة خاصة بهم يتكلمون بها اللغة العربية وإنما هكذا حال كل شعب من الشعوب الناطقة بالعربية كل حسب أصله القومى وحسب مؤثرات لغته الأصلية قبل احتلالها من قبل العرب.

هذا هو موقفنا بداية من العامية... أما الفصحى.. فنعتقد بأن أية لغة فصحى هى وسيلة للتفاهم بين أبناء شعب ما، والزعم بأن لغة بعينها ولا سواها هى لغة التخاطب بين أهل النعيم الموعود به بعد الموت... فهذا الزعم هو من قبيل التصب على الشعوب لإخضاعها وبسط النفوذ عليها، ومن باب الاحتيال على الأمم لطمس هوياتها، والسطو على تراثها وحضارتها ونهب تاريخها، وامتطاء ظهورها، وبناء مجد كاذب وحضارة زائفة مزعومة فوق أقفية (جمع قفا) تلك الشعوب.

واللغة.. أية لغة.. نحن البشر فى حاجة إليها هنا فى عالمنا الأرضى الترابى حيث نقيم فوق التراب ونأكل مما يخرج من التراب من محاصيل.. فى حاجة إلى لغة ضرورية، نتفاهم بها لحل خلافاتنا واختلافاتنا باللغة، ونبيع ونبتاع ونتشاور ونتآمر ونتعارك ونثرثر ونتشاتم ونتبادأ أيضا.. أى باختصار لنمارس باللغة حياتنا الترابية الخاصة بنا على ظهر الأرض.. فهل للناس حاجة لمثل هذه الأشياء السابقة بعد خلاصهم من حياة الدنيا الترابية وتحررهم من قوانين الطين كلها بما فيها اللغات وقواعدها وأصولها..؟! من هنا نرى بأنه لا مبرر للتعصب لأية فصحى إلى حد القداسة التى تجعلنا نهش لما قد يكون لقواعدها من سذاجات ونذود بالظفر والناب عما قد يكون لنحوها أو صرفها من بلاهات أو حذلقات تنسب للتهريج وحده دون العملية أو الموضوعية التى يتوجب توفرها بأية لغة لتساعد أهلها على النهوض دون أن تحثهم على الاسترخاء والقعود.

وضرورى أن لغة الحياة الأخرى - اللاطينية - لابد وأن تكون راقية كرقى الحياة اللا مادية.. كأن تكون بالتليباثى - دونما كلمات كتلك التى نستعملها هنا.. أو حتى لغة راقية أخرى كتلك التى عبرت لنا عنها الفنانة شادية فى إحدى أغانيها حيث تقول:

بصيت له وقلت له   من غير ما اكلمه...

أى لغة صامته راقية لا ضجيج فيها ولا صياح ولا صوت ولا كلمة واحدة.... أما أن تكون لغة الشعراء الشتامين كذاك الذى شتم زميله الشاعر قائلا له:

يا ابن المراغة أين خالك إننى... إلخ (!)

أو لغة ذاك الشاعر الآخر الذى غضب على الحاكم لأنه لم ينصبه أميرا فشتمه وعيره منابذة لأن سوء حظه كان قد أوقعه ضحية لتجارة العبيد:

لا تشترى العبد إلا والعصا معه

إن العبيد لأنجاس مناكيدُ

أما أن تكون ذات اللغة هى لغة عالم الطهر والنعيم؟! فهذا ما سيدهش ويأسف أهل النعيم أنفسهم قبل غيرهم.

كان هذا عن موقفنا من الفصحى.. والآن نعود لموضوعنا الأصلى الذى هو العامية المصرية وهل هى لغة جديدة أم لا..

اخترت مقال بيومى قنديل لمناقشته والرد عليه - والذى نشرته مجلة «القاهرة» الغراء بعدد يونيو ١٩٩٦ - حيث إنه فى تصورى أكثر المقالات المنشورة علمية حيث

نرى فيه بوضوح مدى درايته ليس بالعامية المصرية وحسب وإنما باللغات القديمة ذات العلاقة بها كالقبطية والهيروغليفية.. بل واطلاعه على لهجات أخرى كاللهجة التونسية وعلاقتها بالبربرية، واللغات الحامية بشكل عام.

ويرى بيومى قنديل أن العامية المصرية - والتى يؤكد أنها لغة جديدة - هى امتداد طبيعى لكل من الهيروغليفية والقبطية وهما لغتان حاميتان تختلفان تمام الاختلاف - مثلها مثل باقى اللغات الحامية - فى تراكيبها وقواعدها عن اللغات السامية كالعبرية والعربية والآرامية والبابلية والآشورية... ثم خلص بعد ذلك إلى أن "العامية المصرية هى لغة جديدة وليست مجرد لهجة للغة العربية يتكلمها المصريون" وهذا ما نختلف معه فيه وسبق أن ناقشنا بعد قراءة كتابه الدسم - حاضر الثقافة فى مصر - والذى يتضمن الرأى نفسه...

وبدون أن نغرق القارئ فى تنظيرات.. نستطيع أن نرد ببساطة على هذا الرأى بالقول إن ٩٠٪ من كلمات العامية المصرية على الأقل هى كلمات عربية خالصة.. وأن الباقى ١٠٪ هو إما كلمات قبطية أو فرعونية أو تركية أو إنجليزية أو فرنسية...

وأننا لو أحضرنا ديوانا بالعامية لأى من كبار شعرائنا كبيرم التونسى أو غيره وقمنا بفرز كلمات الديوان بأكمله وصنفنا كلماته الفرعونية والقبطية على حدة والعربية على حدة فإننا سنجد - فى تقديرى - ٩٠٪ منها عربية أصيلة وبعضها عربية الأصل وحرفت بعض الشيء بفعل ألسنة العامة... فكيف إذن تكون لغة جديدة وليست عربية مصرية اللهجة...؟!

بل إن ما نشره بيومى بعدد مجلة «القاهرة» نفسه - بالعامية المصرية كنت أتمنى أن تكون كلمات عنوانه - على الأقل - كلمات قبطية أو فرعونية الأصل ليؤكد لنا ما ذهب إليه... تحت عنوان آخر هو:

«أمونة تخاوى الجان» وهى كما نرى كلمات عربية مائة بالمائة:

أمونة: من أمن يأمن أمين أمينة أمونة...

تخاوى: من أخ خاوى يخاوى تخاوى.

الجان: ليست فى حاجة إلى شرحها أو تحليلها ومن الممكن أيضا الرد على الزعم بأن العامية المصرية لغة جديدة بالقول إن الرجل العامى المصرى الذى لا يعرف القراءة أو الكتابة أى لا صلة له بالفصحى العربية باستطاعته أن يفهم القرآن عند تلاوته.. فكيف إذن يفهمه مالم تكن كلماته مألوفة تماما على اللغة الوحيدة التى يعرفها وهى العامية المصرية التى هى فى رأينا عربية بلهجة مصرية - عدا الاستثناءات من التى لا تلغى القاعدة - فالرجل الأمى المصرى عندما يسمع مقرئ القرآن يتلو (بالعربية الفصحى): و «النجم إذا هوى» (فهم بلا مشقة وبلا شرح من أحد معنى كلمة النجم ومعنى كلمة هوى.

«ما ضل صاحبكم وما غوى» فهم بسهولة كلمة ضل وكلمة صاحبكم وكلمة غوى.. كلها واضحة لأنها متداولة كلها عند العامة وإذا سمع: «ويقولون ثلاثة رابعهم كلبهم» سورة الكهف فإنه لا يحتاج لشرح لكلمة «يقولون» ولا كلمة «ثلاثة» ولا «رابعهم» ولا كلمة «كلبهم» فكلها متداولة بين العامة.

وإذا سمع «والفجر وليال عشر».

فإنه يفهم كلمة «الفجر» وكلمة «ليال» وكلمة «عشر»... فلماذا إذن يعرفها وهى عربية فصيحة وعمرها أكثر من ١٤٠٠ عام بينما هو يتكلم لغة أخرى مصرية جديدة وليست عربية كما يرى بيومى ويشاركه آخرون الرأى؟!

الجواب: لأن حقيقة الأمر أن هذه الكلمات القرآنية العربية الفصيحة هى كلمات عادية عند العامى المصرى ويستعملها كلها فى لغته اليومية التى هى فى رأينا هى عربية بلهجة مصرية...

ويرى بيومى ضمن ما يرى أن من أدلة خصوصية العامية المصرية التى بمقتضاها يعتبرها لغة جديدة وليست مجرد لهجة إقليمية للغة عربية.. لفظ ش وبالتحديد عندما نستخدمه نحن المصريين فى نهاية الكلمة للنفى مثل:

ما عرف ش؟

ما نتاش بردان؟

موش أنت؟

ويحاول أن ينفى عن لفظ ش هذا أصله العربى الذى هو: شيء باعتبار أن الكلمات السابقة كانت:

ما أعرف شيء على سبيل المثال - ثم اختصرت أو أدغمت فصارت: ما أعرفش أو ما أعرفشى.

ويدلل بيومى على صحة حجته بما جاء بدراسة للباحث إبراهيم أنيس - فى رسالة لنيل الدكتوراه من جامعة لندن ١٩٤١ - حيث جاء فيها:

«الافتراض الذى يذهب إلى أن اللاحقة «ش» ليست سوى إدغام أو اختصار للاسم «شيء» يقتضى أن يكون ورود «شيء» فى صيغة النفى مع «ما» شائعاً للغاية فى اللغة العربية الكلاسيكية، ولكننا لا نجد سوى ١٧ مثالا /آية وحسب فى القرآن كله يحتوى على «شيء» فى صيغة النفى بالارتباط مع «ما» وهذا يوضح على الأقل أن ذلك التركيب المفترض للنفى لم يكن شائعا بحال من الأحوال».

ونعقب: وهل ١٧ مثالا بالقرآن قليلة ؟!! فى تصورى أن ٧ أمثلة يمكن أن تكون كافية... لإثبات وجودها حتى ولو كانت ليست شديدة الشيوع... وليت الباحث أو بيومى ذكر لنا كم مثالا يكفى كدليل ما لم يكن الـ ١٧ مثالا كافية ؟! هل ٧٠ أم ٧٠٠ مثال.. أم أكثر؟ ما دام لم يقتنع بـ ١٧ مثالاً.. (!).

يقول بيومى: وهنا أرى أن أنيس - أى الباحث سالف الذكر - يستحق عظيم الثناء إذ قادته الحقائق اللغوية خلال انتهاج منهج علمى صارم إلى النتيجة التى تقول إن اللاحقة «ش» لا صلة لها على وجه الترجيح بالاسم «شيء» (لاحظ عزيزى القارئ تعبير «على وجه الترجيح»... لأن النتائج الحقيقية للأبحاث والدراسات لا تكون ترجيحا بل تكون تأكيدا، والترجيحات لا ترد سوى ضمنيا وفى التفاصيل الثانوية غير الرئيسية)..

ثم يواصل بيومى: وهذا ما تجهله وتتجاهله «أى النتيجة القائمة على الترجيح..!» الثقافة السائدة فى مصر فى الوقت الحاضر، وهذا الجهل والتجاهل يدفعان المتعلمين وخصوصا كبارهم ولغوييهم.. إلخ.

- كل هذا الحماس، وكل هذا الهجوم أقمته على سند هو ترجيحى؟! ماذا تراك كنت فاعلا فيما لو كان السند مؤكدا وليس ترجيحياً؟!

وقد ألحق بيومى جدولا يبين فيه كيف أن لفظ (ش) كان جاريا فى المرحلة القبطية مبينا إياها فى الجدول باللغة القبطية مع ترجمتها بالعربية

ما أعرف ش ما أكتب ش ما أقرأ ش

وقد ذكرنى على الفور بقول (نفى) إيليا أبو ماضى (بالفصحى العربية):

أنا لا أعرف شيئا عن حياتى الماضية.

أنا لا أفهم شيئا عن حياتى الآتية (تمكن ما أعرف شيئا: ما أعرفشى).

وذكر. بيومى كيف أن اللهجات العامية التونسية والجزائرية والمغربية (وتساهل معهم فى استخدام تعبير لهجات دون الإصرار على اعتبارها لغات أسوة باللهجة المصرية التى يصر ويشدد على كونها لغة.. جديدة..) باعتبار أن البربرية هى إحدى اللغات الحامية (كالمصرية).. يستخدمون أيضا لفظ «ش» عند النفى وضرب مثلا على ذلك من شعر الشاعر التونسى «البرغوثى».

ونسى أن اللهجة اللبنانية السورية أيضا - وهما أسيويتان ساميتان لا حاميتان - نجد فيها لفظ ش وإن كان يستخدم عند الاستفهام وليس النفى إلا أن الفارق فى جوهر اللفظ بين الحالتين ليس فارقا جوهريا مثلما نجد فى أغنية اللبنانية فيروز:

يا إمى ما يعرف لى ش نقانى أنا (أى ما يعرف لأى شىء نقانى).

- من أغنية «جايب لى سلام عصفور الجناين»، وكذلك الأغنية اللبنانية الشهيرة:

أد يـ ش الساعة يا ست (ومعناها: قد أى شىء تكون الساعة). وفى اللهجة العراقية: وهم ساميون آسيويون وليسوا حاميين أفريقيين) يقولون فى العامية إيـ ش بيك (أى: أى شىء بك)؟

و الشىء نفسه فى لهجة سوريا ولبنان مع عكس موقع الكلمات فقط حيث يتساءلون:ش بك (بمعنى: أشىء بك؟).

يعود بيومى ليقرر فى موضع آخر قرب نهاية مقاله: اللغة المنطوقة فى مصر أى لغة الحديث اليومى هى امتداد طبيعى للغة المصرية القديمة بمراحلها الثلاث (الهيروغليفية، الديموطيقية، القبطية) - ليس صحيحا على هذا النحو من الإطلاق.. وإنما إلى حد ما - يسير للغاية - بيومى: ويجوز لنا أن ندعوها باللغة المصرية الحديثة أى المرحلة الرابعة فى تطور لغة المصريين.

- كيف تدعوه تطوراً؟! ومرحلة رابعة للتطور؟! بينما هو تدهور ومسخ حل على لغة المصريين الأصلية لغة خوفو وحتشبسوت ورمسيس وتوت عنخ آمون ... وكانت المرحلة الأولى من المسخ والتشويه على يد المستعمر اليونانى.. والمرحلة الثانية من النسخ والتشويه - وليس التطور - على يد المستعمر الرومانى، حيث كتبت اللغة المصرية لغة بناة الأهرامات بعد مسخها وتشويهها وخلطها.. بحروف أخرى هى الحروف اللاتينية وسميت باللغة القبطية (هجين استعمارى محلى).. ثم المرحلة الأخيرة للمحو التام أو شبه التام على يد الاستعمار العربى (أو الغزو.. كما يسميه البعض) أو (الفتح المبين.. كما يسميه البعض الآخر) حيث فرضت العربية فرضا بأمر الحاكم بأمر الله الفاطمى مع الإنذار بعقوبة قطع لسان كل من يتكلم بغير العربية فسادت العربية حاملة معها بقايا من كلمات وقواعد اللغة القتيلة «القبطية»، التى فرضت هى الأخرى من قبل وسارت حاملة معها اللغة القتيلة الديموطيقية التى سبقتها والتى سبق فرضها فسارت وحملت معها بقايا اللغة القتيلة وهى اللغة الفرعونية لغة إخناتون وأحمس ومينا.. لغة بناة «أبو سمبل» و «فيلة» وصناع «أبو الهول» وبناة الـ ٩٠ هرماً.. والحضارة الشامخة التى بدونها لا تكون مصر هى مصر وإنما تكون بلدا كأى بلد آخر من بلاد العالم المترامية هنا أو هناك..

وقد أضاع لغة مصر وحضارة مصر (الأصلية الهيروغليفية والأصلية) احتلال بعده احتلال أعقبه احتلال، فأصابها فى حضارتها وفى لغتها ما أصابها.. تدهور بعده تدهور أعقبه تدهور، وليس تطوراً طرأ على اللغة كما يذهب بيومى مكرراً رأى أستاذه الذى درس على يديه اللغة القبطية - والذى سبق أن عبر عنه فى مقال نشرته مجلة إبداع، وقمنا بالرد عليه بالمجلة نفسها بمقال نشر بالعدد ٧ لسنة ١٩٩٤. وهو كمال فريد إسحق (أستاذ اللغة القبطية).

وفى النهاية نقول:

بالطبع لا أحد ينكر علاقة أية لغة - كعامل مساعد أو معوق - على نهوض الأمم أو ارتقائها أو جمودها وقعودها.. ولذلك فإن هناك أمماً لم تجد حرجًا فى (اعتماد لغة أخرى أقدر على مساعدتها على الحركة والنهوض.. ولكن هناك شعوبا أخرى يجد مثقفوها حرجا بالغا فى ذلك.. فلا يعتمدون على الدعوة الصريحة المباشرة والشجاعة للتغيير والاختيار الصائب فيلجئون إلى المماحكات والمناوشات الصغيرة أملاً فى تحقيق نقلات هزيلة يتصورونها خطوا للأمام وتغييراً بينما هى لا تزيد عن كونها مشيا فى ذات المكان، محلك سر.

والدول التى تعد سادة حضارة عصرنا هذا - عصر غزو الفضاء - تحتفى أشد الاحتفاء بلغة أهم وأعظم حضارة فى تاريخ الجنس البشرى - اللغة المصرية.. بالطبع ليست المرحلة الرابعة منها المتطورة الحالية.. (!) كما يذهب بيومى و كمال فريد إسحق والتى هى لغة بناة الكبارى التى لا تعمر أكثر من ٥ سنوات ثم تسقط ... وإنما لغة المرحلة الأولى.. المصرية الفرعونية الأصلية.. لغة بناة المعابد والأهرامات التى عمرت ٥٠٠٠ سنة وما زالت شامخة كما كانت منذ ٥٠٠٠ سنة!! ■



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب